
3 1761 03524 7212

AL TEATRO

FERDINANDO MARTINI

AL TEATRO

I

STUDI E PROFILI

II

LE PRIME RECITE

FIRENZE
R. BEMPORAD & FIGLIO
CESSIONARI DELLA LIBRERIA EDITRICE FELICE PAGGI
Via del Proconsolo, 7
—
1895

641-94. — FIRENZE, Tipografia di S. Landi, Via delle Seggiole, 4.

INDICE

II. — Le prime recite

A MICHELE UDA

Caro Michele,

Fu in Firenze sul finire del cinquantotto o su' primi del cinquantanove....

Il racconto d' una orribile tragedia d' amore avvenuta circa vent' anni prima, aveva addirittura scombussolato la mia immaginazione di ragazzo. Un giovane russo, bello, forte, di singolari attitudini al dipingere, cavaliere insuperato, destro nel maneggio delle armi tanto che nessuno osava cimentarsi con lui, innamorò di sè pazzamente una signora fiorentina. Costei abitava in Via del Proconsolo nel palazzo edificato da Jacopo di Andrea Pazzi e passato poi in proprietà de' Quaratesi: ampia mole austera.

Per parecchi mesi, ogni notte il giovanotto con la chiave fidatagli dall' amante, come a padrone di sè e d'ogni propria cosa, aprì l'enorme

portone: e le antiche mura del Brunellesco, già testimoni di congiure e di stragi, custodirono dolci colloqui e più dolci silenzi. Ahimè! frequenti troppo. Succedè ciò che sempre succede: una sollecita stanchezza dell' uno, che, indovinata dall'altra, le affocava l'affetto, le acuiva il desiderio, la martoriava di gelosie incessanti e mutevoli; e via via, la turpe sequenza di scuse, di menzogne, di smanie sedate con baci faticosi, di perdoni vili, di stracche promesse; finchè la signora, vinto con l'alterezza il dolore, parve piuttosto permettere che domandare un estremo convegno all'ora consueta, affinchè le si restituissero le lettere, i ricordi, la chiave.

Quando il russo ne uscì, uno de' battenti dell' alto massiccio portone, quello appunto che egli doveva tirare a sè, era stato tolto dai cardini: sicchè, appena toccatolo, gli si rovesciò addosso e lo sfracellò. Alcuni venditori di latte i quali passarono all'alba di Via del Proconsolo, alzato con gran sforzo l'immane legno, ne levarono di sotto un cadavere così disformato che si stentò a riconoscerlo, nè si potè se non dalle vesti.

Sulle prime, sbigottita per quella morte, la gente non badò alle cagioni: una disgrazia. In

seguito cominciarono a riflettere. Disgrazia? ma i portoni non escono da' cardini per proprio moto; nè, di quelle dimensioni, basta a trarneli una persona sola. E a ogni modo non sono lavori codesti a' quali si soglia por mano dopo la mezzanotte. Non disgrazia, delitto. Come accertarsene? Si sussurrò il nome della signora ma a lei tanto era facile il difendersi, quanto imprudente ad altri lo accusarla, fino a che non se ne conoscessero i complici: e i complici non si scovarono. La giustizia nulla potè; ma nell'animo dei più sorse il convincimento, confermato per tarde prove più tardi, che il giovine fosse vittima di una singolarmente atroce vendetta femminile.

E a me l'idillio e la tragedia raccontava, con la efficace vivezza di chi conobbe addentro fatti e personaggi, Ottaviano Lenzoni diplomatico toscano, da poco ministro degli affari esteri del Granducato; bell'uomo, maestro di eleganze signorili cui gli educarono l'istinto, prima gli affettuosi ammaestramenti di una dama dell'imperatrice Maria Luisa, poi la lunga familiarità col Metternich e la Corte di Vienna. Sebbene in altri tempi avesse emulato le gesta di Don Giovanni, conduceva ora la vegeta virilità verso

la sessantina, più stimato nelle alcove, forse, che nelle cancellerie. Sotto alla fisica floridezza bensì, qualche germe di vecchiezza morale covava, e n'era primo germoglio il compiacimento col quale egli narrava a centinaia le altrui avventure amorose; delle proprie neanche un accenno. E il bello è che le narrava con un certo sussiego, come di storico; e, quando si dimostravano scabrose, con quella prudente e talora ambigua riservatezza di linguaggio, con la quale avrebbe negoziato un trattato di alleanza: velava la crudezza delle cose con così castigata delicatura di parole, che un'educanda lo avrebbe ascoltato senza capire e una monaca senza arrossire.

Così finito appena di leggere l'antico, io, a diciassette anni, suggevo da questo nuovo Decamerone nuove malizie, accompagnando sovente Sua Eccellenza da una casa di Via de' Bardi dove abitava un mio zio, giù per il Ponte a Rubaconte, fino al suo palazzo in Piazza Santa Croce; così quel rampollo, ultimo forse, dei gentiluomini del secolo passato, per i quali l'amore era una « bagattella » e la cronaca degli scandali europei parte essenziale della cultura, credeva insegnarmi con piacevolezza la filosofia della vita.

Ma certe letture e i compagni, tutti romantici sfegatati, m'avevano ora vôlto al sentimentalismo; e se qualcosa di peccaminoso mi lasciavano nella fantasia le storielle del vecchio ministro, me ne lavavo subito nelle acque azzurre del *Lago* lamartiniano. Quella volta la terribilità del caso, la singolarità della vendetta mi fecero gran colpo; e la mattina dopo, salii la gradinata del palazzo Quaratesi, per toccare con le mie mani il portone, ch'era probabilmente il medesimo, per chiedere all'androne, alle scale, qualche altro particolare della catastrofe.

Ragazzate. La feroce donna era morta da un pezzo; mutati ancora padroni e inquilini, in un de' quartieri del palazzo aveva deposto i Lari vagabondi lo *Spettatore* di Celestino Bianchi; nè io ricorderei oggi le mie fanciullesche investigazioni, se dalle stanze appunto dello *Spettatore* non avessi veduto quella mattina uscir te, mio caro Michele; te, che l'autorevole giornale salutava speranza del teatro italiano, te che già sulle scene avevi raccolte palme, alle quali la prossima recita di una nuova commedia prometteva fiori e rigogli.

Uscisti accompagnato non so da chi; nè so

chi mi dicesse esser tu, l'autore degli *Spostati:* questo so, ch' io scesi fino in istrada seguitando a guardarti con un sentimento, che non mi è possibile oggi, e se possibile, non mi sarebbe grato l'analizzare; temo vi prevalesse la vanità: all'amore troppo mal corrisposto ma devoto per l'arte, l'animo mio non s'era peranche dischiuso, e io pensavo nulla il mondo avesse di più desiderabile che l'applauso, comunque ottenuto, delle platee.

E fui amico tuo sin da quel giorno. Quando ti conobbi, tempo dopo, tu degli applausi t'eri stancato, e assai presto; ma stretto tuttavia dai legami misteriosi e indissolubili, i quali avvincono alla scena chi v'abbia posto piede una volta, tenevi l'occhio trepido alle nuove sorti del nostro teatro; già intento al quotidiano lavoro della critica, in cui duri oramai da più che trent' anni, meritevole della lode che il Diderot ottenne dal Sedaine. *Mon métier*, diceva il Diderot al Sedaine, *est celui de critique.* E l'altro: *Oui, mais votre métier vous le faites avec sensibilité, vous y mêlez votre âme.*

Arduo ufficio e, per quanto si riferisce al teatro contemporaneo, sterile troppo; tale che io lo

abbandono senza rammarico. Ecco qui: avete combattuto trent' anni contro le accademie; con qual frutto? siamo alle accademie daccapo, diverse, non oso dire migliori. Avete sperato nel rinascere, o nel nascere, di una commedia italiana; e odo ogni giorno consigliare a' giovani scrittori che protendano le labbra a pigliar da lontano l'imbeccata: ieri l'altro dal Dumas, ieri dal Becque, oggi dall' Hauptmann o dall' Ibsen. V' era parsa magna conquista lo aver persuaso che i personaggi del teatro di Vittor Hugo sono marionette, le quali il poeta muove con le cordicelle del melodramma, astratte personificazioni di antitesi: e si ritorna con grande compiacimento di certa critica alle allegorie, a' personaggi simbolici, termini positivi e negativi di una equazione algebrica.

Sciogliendo alla fine il nodo di una fastidiosa questicne eravate rimasti d'accordo su questo: che il poeta drammatico non ha cura d'anime nè obblighi di predicatore; egli deve descrivere passioni e costumi quali sieno, così come gli apparvero ed ei li osservò: non opera la sua di filosofia morale, ma, se fedele rappresentatrice del vero, prezioso documento a' moralisti. Se, in una parola, è da tener conto nel giudicare

di un dramma, dei sentimenti che suscita nell'animo dello spettatore, delle disposizioni morali nelle quali lo lascia, non perciò è da pretendere il poeta si proponga intenti didattici e li consegua; chè una cattiva commedia è una cattiva commedia, anche se pecorelle smarrite a migliaia ritrovino, mercè sua, l' ovile della virtù; anche se, mercè sua, ogni malanno, ogni flagello, ogni calamità spariscano e per sempre dal mondo.

E si ritorna alla confusione di prima: nè stride più nel concerto della critica novissima, la quarantenne poliglotta canzone che Leone Fortis ricanta oggi da' limbi della *Gazzetta ufficiale*, col ritornello dell'*arte scenica sana, serena ed onesta*. Leone Fortis, il quale si rallegra che contro le presenti sconcezze anche in Francia si riagisca alla fine, riportando sul teatro le commedie di due secoli fa: per esempio la *Vérité dans le vin* del Collé *scrittore quasi completamente ignoto fra noi* (oh miseria!) ma che il *Journal des Débats assicura essere stato nel vaudeville eccellente*. Bravi! andate a cercare l'arte sana, serena ed onesta sul teatrino privato del Duca d' Orléans: sicuro: la *Vérité dans le vin* è la più gaia fra le com-

medie del famoso autore di *Dupuis et Derosnais* e di *Nicaise;* in nessun' altra forse i costumi licenziosi della Francia sul finire del secolo decimosettimo son così fedelmente dipinti; ma appunto perciò, e perchè sin dalla prima scena (una scena fra due donne) ha non pur crudità ma oscenità di linguaggio, di cui io non credo sieno nel teatro moderno altri esempi, nessuno di que' pubblici italiani che gli autori contemporanei hanno, a detta vostra, così profondamente corrotti tollererebbe di ascoltarla sino alla fine. Altro che riazione! Oh miseria! oh miseria! oh miseria!

Aggiungi la presuntuosa credenza che a noi tocchi in questa tormentosa fine di secolo rifar l'arte, e con l'arte il mondo, dalle fondamenta: che il sole si sia levato stamattina la prima volta per noi, e gli scrittori de' tempi andati abbiano brancolato nelle tenebre, nulla scorgendo di quanto il nostro occhio fortunato discerne. Donde uno smaniare per inutili e forse impossibili novità e la frequente censura: il tal intreccio non è nuovo, la tal situazione non è nuova. Dio buono! io non dirò con quel tedesco che le situazioni drammatiche son trentasei e se Shakespeare rinascesse non saprebbe

inventare la trentasettesima. Ma, intanto ch'io scrivo, mirando schierati innanzi a me circa quattromila volumi, ne'quali si contiene quanto di meglio fu scritto per il teatro in tutti i secoli e in tutti i paesi, il dubbio, per lo meno il dubbio, mi viene che la sorgente degli intrecci e delle situazioni sia esausta da un pezzo; e mi domando se proprio in essi abbia a cercarsi la novità.

I drammi, le commedie sono frammenti della non mai compiuta analisi della nostra natura morale; per quest'analisi è necessario replicar di continuo l'osservazione; e uno scrittore drammatico, il quale meriti di esser chiamato così, ha da distinguersi fra gli altri per il modo onde osserva, onde poi raffigura le cose osservate, che è quanto dire per lo stile. Qui ha da cercarsi, e non altrove, s'io non m'inganno, la novità; novità tutta soggettiva, perchè la materia osservata è sempre la stessa.

Ma scrivono ed io leggo e ripeto: « noi vogliamo che dalle scoperte scientifiche le quali sono l'onore del secolo nostro, il teatro tragga nuovi elementi, nuove forme, nuove ragioni di vita. » Ah! è questa la novità che cercate? Che volete portar sul teatro? la suggestione? Leg-

gete nel *Britannico* le scene fra Nerone e Burro, fra Burro e Narciso; v' ha già contentati il Racine. Volete i « criminali nati, » i malvagi dalla matrice? V' han contentati il Corneille e Lope de Vega: studiate la Cleopatra di *Rodogune* e Doña Lambra di *Mutarda bastardo.* Volete i fenomeni dell' atavismo? Duemilatrecent' anni prima che il Balzac gli descrivesse nell'*Eugenia Grandet*, l' Ecuba di Euripide diceva a Taltibio:

È pur gran cosa
Che il suol, se ad uopo favoreggia il cielo,
Dà ricca mèsse ancor che tristo; e il buono,
Se ciò punto gli manca ond' ha bisogno,
Tristo il frutto ne dà: ma fra' mortali
Il rio mai sempre altro non è che rio.
Buon sempre il buono, e per avversi casi
Sua natura non vizia e buono è sempre.
Fan tal disvario i genitor diversi,
O il diverso educar?

L' *atavismo* o l' *ambiente?* Volete sulla scena gente in « istato morbido? » avere in spettacolo il sonnambulismo e le « allucinazioni impulsive » di donne isteriche? gradite vi sia dimostrato come un' idea possa, contrariamente a quanto avviene nella evoluzione psichica normale, divenir causa prima di profondi mutamenti organici? Luciano Arréat in un libro,

non certo piacevole ma dottissimo, vi proverà che il vostro desiderio è interamente appagato da Lady Macbeth.[1] Vi piacciono le discussioni sulla volontà e la necessità? Ascoltate la Porzia del *Mercante di Venezia.* « Se il fare fosse tanto facile, quanto il sapere ciò che conviene di fare, le cappelle sarebbero cattedrali e le capanne de' poveri palazzi principeschi. M'è più agevole insegnare il bene a venti che mettere in pratica io stessa le mie lezioni. Il cervello può inventare a suo piacimento leggi contro la carne: un temperamento acceso salta a piè pari la fredda regola.[2] » Volete della psichiatria? la *mania ragionante,* la *follia morale,* gli *stati,* come li chiamano, *subdeliranti?* Un medico illustre, il Despine, che ha studiato la psicologia delle passioni nelle opere del Molière[3] vi dirà che di follia morale e de' fenomeni che la contrassegnano, il Don Giovanni è un esempio stupendo. E l'istesso Molière vi fornirà il *Malato immaginario* e il Corneille il *Bugiardo*, e il Regnard, e il Goldoni non so quante delle loro creature.

---

(1) *La morale dans le drame, l'épopée et le roman.* Paris, Alcan, 1889.

(2) Atto 1°, Sc. 3ª.

(3) *La science du cœur humain.* Paris, Savy, 1884.

I grandi artisti osservarono i fenomeni psichici con maravigliosa acutezza e li ritrassero con fedeltà maravigliosa altrettanto; egli è dunque naturale che ai personaggi, i quali essi vestirono di sangue incorruttibile e animarono di spiriti immortali, gli scienziati oggi si volgano quasi a secolari confortatori delle proprie ipotesi o, se meglio vi piace, a remoti annunziatori delle proprie scoperte. Ma i grandi artisti si fermarono al fenomeno; non andarono oltre gli aspetti della vita morale. A' giorni nostri le dottrine del Darwin, i trovati del Bernard, gli esperimenti del Braid, del Broca, dello Charcot, gli studi di antropologia, di patologia mentale e via dicendo hanno esercitato ed esercitano notevoli influssi sulla letteratura contemporanea, sul romanzo in ispecie: con quali effetti non è qui luogo a discutere; basti ricordare che al commediografo non si consentono, per l'indole dell'arte sua, le indugiate analisi del romanziere. Altro le indagini della scienza lunghe e pazienti, altro il dramma rapido e breve. La scienza, può, deve attardarsi a studiare, a spiegare, se a tanto stima di giungere, le cause organiche delle passioni umane; il dramma ha invece da rappresentarne, e in quadro angu-

sto, gli effetti. La commozione estetica non si produce sul teatro esponendo idiosincrasie fisiologiche, o fenomeni atavici; avvertendo che il tal personaggio ha scarsità di globuli rossi, che il nonno del tal altro fu affetto da epilessia. Ciò che sulla scena incuriosisce ed attrae è il personaggio stesso, quale esso è; le sue passioni quali sono, gli atti a cui esse lo sospingono fra determinati conflitti, in determinate condizioni esteriori: se le passioni provengano in lui per eredità, o dall' educazione o da un fisico squilibrio qualsiasi non preme punto sapere.

Checchè ne vaneggino, i confini i quali separano l'arte dalla scienza sono nettamente tracciati; e quando, portando la clinica sul palcoscenico, presumono farci assistere al progredire di una paralisi, e accelerano i fenomeni perchè costretti a condurli alla catastrofe in un quarto d' ora; fanno opera assurda comunque piaccia loro qualificarla; artisticamente falsa, anche perchè scientificamente non vera.

Ma largheggiamo: dato e non concesso che tutte le audaci affermazioni della scienza contemporanea si dimostrino vere un giorno o l'altro con la rigidità di ragionamento onde si di-

mostra un teorema geometrico; dato e non concesso si arrivi (chè questo è il punto rilevante della questione) a mettere in mostra tutte le molle « del meccanismo della volontà; » sia pure che per la nuova filosofia le forme dell'arte abbiano essenzialmente a mutarsi; ma i drammi dell'avvenire, si reciteranno innanzi al pubblico dell'avvenire; a un pubblico cioè che, come l'arte le forme sue, avrà mutato le proprie credenze. Oggi il pubblico si compone di uomini i quali hanno il sentimento della libertà morale, mettete pur relativa, ma sufficiente perchè si reputino responsabili degli atti propri; il dramma dunque, qualunque sia il frutto delle investigazioni dei gabinetti di fisiologia e di chimica, ha da vivere per ora non di atti *necessari* ma di *volontari.* Se esponendo sulla scena la *Messalina* descritta da Giovenale, avrete cura di apprendere agli spettatori che le non sazie dimore nella Suburra sono effetto ineluttabile delle irradiazioni di cui è centro, per usar le parole dell'antico, *l'animale irrequieto* e delle sue relazioni col sistema nervoso spinale, mancherà al personaggio vostro ogni attrattiva scenica, ogni scenico interesse ai suoi casi. Una divinità capricciosa e terribile

dominò la tragedia d' Eschilo quando Erodoto credè che essa dominasse capricciosa e terribile gli eventi umani; quando Tucidide squarciò i veli che coprivano di ombre superstiziose la storia, i personaggi di Sofocle intesserono con le proprie mani la trama delle loro vicende.

Ma dove sono io venuto?

Non credere, mio caro Michele, che la interrogazione nasca da un de' soliti artifizi rettorici. No. Questa lettera non doveva se non chiederti licenza di intitolare al tuo nome il presente volume e dire agli altri ciò che tu sai, quanto e da quanto io pregi l'ingegno e l'animo tuo. Come, lasciati Firenze e il Lenzoni, mi sia trovato a un tratto in Grecia fra Eschilo e Sofocle, non lo so, in verità, nemmeno io. Una parola tira l' altra, e quando da anni ci si tortura il cervello su certe questioni, l'abito di cogliere ogni occasione a discuterne e di accalorarvisi intorno non si dismette così facilmente. Io ho discusso e mi sono accalorato anche troppo; il libro te lo dirà....

Oh! che dolce mese l' aprile! Fin le spine si vestono di candori fragranti. Già forse per

le siepi della collina suonano i primi versi delle sterpàzzole: già forse sulla vetta lontana del monte le reduci ghiandaie empiono la selva di strida. Tepide ombre sonore. Ci vado.

Monsummano, aprile 1895.

F. Martini.

I

STUDI E PROFILI

LA MORALE E IL TEATRO [1]

Se un attore famoso sale sulla scena, se vi si recita la commedia di un autore celebrato, voi correte al teatro senza timore, vi rimanete senza vergogna, ne uscite senza rimorso. Vi par questa la cosa più semplice, più naturale del mondo; e perchè voi poteste andare al teatro con tranquilla coscienza, fu necessario un lavorio lungo e penoso: bisognò confutare Tertulliano, interpretare S. Tommaso e S. Agostino: bisognò che il Racine scendesse in campo contro i signori di Porto-Reale, che Luigi XIV stesse a tu per tu col Bossuet, che Scipione Maffei sgominasse la dialettica del Padre Concina e via discorrendo. Non racconto fatti remoti; non è più di un secolo, che il Cardinale Da-

(1) Lettura fatta al Circolo filologico di Pisa, il 12 aprile 1874.

niele Delfino patriarca di Aquileja, comprava il teatro di Udine edificato da poco, e lo faceva demolire, chiamandolo « monumento di superstizione pagana: » e il libro ch' io so più recente, nel quale del teatro si scriva come di una stazione sulla via dell' inferno, fu stampato a Livorno nel 1820. [1] Oggi anche i più scrupolosi si acquetano nella sentenza del Padre Segneri, il quale disse, in sostanza, che lo stare lontani dal teatro era opera meritoria, ma l' andarci non s' aveva a chiamare peccato. [2] E voi potete rispondergli come la figlia del Principe Colonna al Vescovo di Urbino, il quale le insegnava che pigliar marito era bene, non pigliarlo meglio:

— Monsignore, contentiamoci di fare il bene e faccia il meglio chi può. —

Anche gli attori ne passarono delle belle: scomunicati dai concilii, maledetti dai casisti, insultati nei Capitolari dei re Franchi, esiliati da Filippo Augusto; fu lodato Luigi XV perchè rifiutò di concedere a' comici il titolo di *valets de chambre* che il Marchese di Saint-Florentin gli aveva chiesto per loro; e fece meraviglia che un re di Danimarca, ospite di S. M. Cristianissima, degnasse

(1) *Che cos' è il teatro?* di Bartolommeo Guidetti. Livorno, Zecchini, 1820.

(2) *Cristiano istruito,* ragionamento XXXI.

rivolgere la parola all'attore Brizard, dopo la recita del *Mitridate*. Oggi il fiore della cittadinanza francese segue il feretro della povera Desclée fino al camposanto, negato dall'Arcivescovo di Parigi alla Raucourt, la più lodata fra le interpreti del Corneille, e alla Lecouvreur, la più sventurata fra le amanti di Maurizio di Sassonia.

Per due degli accusati, lo spettatore e l'attore, il tribunale ha sentenziato ormai non esser luogo a procedere; il terzo, l'autore, resta ancora sul banco de' rei. Seguitiamo il processo. L'avvocato può implorare dai giurati un po' d' indulgenza per sè, ma per il suo raccomandato non vuole e non deve chiedere che giustizia.

Permettete ch' io riferisca poche parole di un libro che levò molto grido un secolo fa; e state a sentire ciò che si pensasse degli autori comici a quel tempo:

« L'invidia, l'amore, la frode (notate: frode, amore, invidia tutti in un mazzo), la vendetta, l'ambizione, la maldicenza, l'inganno e quante altre passioni albergano nel cuore dell'uomo, sono i fondamenti su cui lavorano i nostri autori. Costoro sono altrettanti incendiari dannevoli alla Repubblica perchè a studio, con tutto l'animo e con deliberata malizia, somministrano nuova materia a un fuoco per sè stesso attivo e consumante, e lo rendono men sospetto con quelle medesime

insidie per cui diviene più terribile. »[1] L'autore è un padre delle Scuole Pie; un giansenista, il Nicole, affermò cento e più anni prima: « uno scrittore di commedie è un avvelenatore pubblico, non di corpi ma di anime. »[2]

Con maggiore temperanza di forma, le stesse cose si ripetono anch'oggi. Leggete alcuni recenti libri francesi: chi ha cagionato le sventure della Francia? il teatro; chi ha mutati gli eroi d'Austerliz nei fuggenti di Wissemburg? il teatro. Il Moltke ha vinto; chi ha perduto? i Dumas padre e figlio, il Feuillet, l'Augier, il Barrière, il Sardou. Io mi meraviglio che non abbiano ancora pensato a farsi restituire, un po' alla volta, dalla società degli autori drammatici i cinque miliardi pagati al Principe di Bismarck.

In Italia non siamo ancora a tale estremo: ma

---

(1) Ved. *Trattenimenti d'Ippocrate sopra i teatri moderni indirizzati da Filocle a un cavaliere italiano.* Edizione seconda. Lucca, Bonsignori, 1784, pag. 53. — Il libro che ha sul frontespizio questa epigrafe minacciosa tratta dal Vangelo di S. Luca: — *Vae vobis qui ridetis nunc* — fece chiasso anche in Francia. Per quante diligenze abbia usate non m'è riuscito scavare il vero nome dell'autore; so che è un frate scolopio e basta. Il Melzi, nel *Dizionario dell'opere anonime e pseudonime,* non cita neppure il volume; e così il Lancetti nella *Pseudonimia.*

(2) Cfr. la prima delle *Visionnaires:* 31 dicembre 1615.

i profeti vaticinano che se si va di questo passo, ci arriveremo. Grave accusa, signori; e tale da mettere i brividi addosso a un galantuomo che si proponga di fare una commedia, un dramma, un proverbio: e deve tremargli la penna in mano s'ei pensi che lo scrivere « *scena prima* » sopra un foglio di carta bianca gli è forse aprire una strada a nuove orde d'Unni o di Visigoti.



Si dice: il teatro deve educare e gli autori drammatici contemporanei corrompono; si chiede che tornino alle buone tradizioni del Molière, e del Goldoni....

Il teatro deve educare. Punto primo: ha egli mai educato il teatro? Gli insegnamenti della storia non si smentiscono con gli amminicoli: e la storia letteraria e la civile insegnano che da Tespi a Paolo Ferrari, per il corso cioè di 24 secoli, il teatro non ha mai educato nessuno. Dopo Aristofane veggo il decadimento di Atene; dopo Plauto quello di Roma; dopo il Molière i costumi sfacciatamente licenziosi della Reggenza; dopo il Goldoni l'infiacchimento della Repubblica veneta. E poi: se la commedia ha avuto efficacia d'insegnamento educativo, gli uomini si saranno corretti, le passioni temperate; e i poeti comici dell'età moderna, fedeli dipintori del costume, non porte-

ranno oggi sulla scena i personaggi stessi ridicoli o viziosi che vi portarono i greci e i latini. Ora, a farlo apposta, dacchè teatro è teatro i tipi, salvo lievi differenze accidentali, i tipi sono sempre gli stessi. Il personaggio del *parasita* da una commedia di Epicarmo (1) vien giù fino all'*Amore senza stima*. Il *fanfarone*, lo smargiasso, si chiama *Biante* o *Trasonide* in Menandro, *Pirgopolinice* in Plauto, *Matamore* nel Corneille, *Jodelet* nello Scarron, il *Capitano Spavento* nelle commedie italiane del seicento, *Giacobbe di Tybo* nell' Holberg. Quello *Strepsiade*, che voleva andare a scuola da Socrate per imparare da lui l'arte di non pagare i debiti, ha per figliuolo il borioso e ignorante *Monsieur Jourdain* del Molière e per nipote il *Provinciale* del poeta russo Zagoschin; la moglie di M.r Jourdain, la donna faccendiera la quale comanda a tutti, cominciando dal marito, proviene in diretta linea dalla *Nausistrata* di Terenzio; e nella scena latina nasce, sotto le spoglie di *Formione*, Tartufo, per divenire poi presso diversi popoli e in diversi paesi l'*Ipocrito* dell'Aretino, il *Fra Timoteo* del Machiavelli, il *Dottor Bacchettone* del Gioannelli, il *Faux sincère* del Dufresny, il *Valsain* del Chéron, il *Basilio* del

---

(1) *De parasita apud Epicharmum.* in *Athen.*, VI, Sec. 28.

Beaumarchais, il *Mathieu* del Bayard, il *Felin* dell'Augier, il *Dottor Manica* del Suñer.

I servi procacciatori di danaro e di donne ai figliuoli di famiglia, le cameriere compiacenti aiutatrici agli amori delle padrone sono appena usciti dalla commedia latina e già entrano nell'italiana, e nell'inglese del Ben Johnson e del Flechter antecessori dello Shakespeare; e dall'Inghilterra passati in Francia burleranno babbi, tutori e mariti per avvicinare Erasto a Isabella, Almaviva a Rosina. Un di loro, Figaro, si immischierà anche nella politica fiutando la rivoluzione dell'ottantanove: ma i discendenti di lui, mutati i tempi, torneranno all'antico mestiere sotto il patrocinio dello Scribe, e nelle commedie del Siraudin e del Labiche apriranno il gabinetto di una bella infedele, mentre lo sposo lontano vestito da guardia nazionale provvede alla sicurezza notturna de' cittadini.

Sicuro: la dinastia dei Davi, dei Sosia, dei Crispini, dei Frontini, delle Colombine, delle Dorine. delle Martucce ha regnato sulla scena per duemila anni. Citatemi, se potete, una dinastia di principi che abbia durato altrettanto! [1]

---

[1] Lo stesso può dirsi dell'*Avaro*, dell'*Adulatore*, ecc. Dal *Maître Pathélin* dell'antico teatro francese discendono il *Turcaret* del Lesage, il *Ludro* del Bon, il *Mer-*

Questo succedersi continuo sul teatro degli stessi tipi mi pare segno chiarissimo che nè gli uomini, nè le passioni mutarono, e che gli ammaestramenti dei poeti comici ebbero il modestissimo effetto della nebbia, la quale lascia il tempo che trova.



« Il teatro deve correggere. » Correggere chi e che cosa? Gli abiti ridicoli? ma chi è ridicolo non se ne accorge: ove se ne accorgesse si correggerebbe da sè; e un critico per più conti famoso scrisse saviamente a questo proposito: che la commedia la quale sferza un ridicolo non ha utilità veruna, tranne quella di far ridere coloro i quali non hanno cotesto ridicolo o si figurano di non averlo.(1) — I vizi? quali? Volete correggere l'avaro? ma l'avaro non spende per andare al teatro; l'ubriaco? ma l'ubriaco non ci va neppur lui, o, se si attenta ad andarci, non lo lasciano entrare in platea; il giuocatore?....

Mi ricordo di avere assistito a Parigi alla prima recita del *Démon du jeu* del Barrière. M'era nota

---

cadet del Balzac, il *Jean Giraud* del Dumas figlio e il *Robert Macaire* e tutti i banchieri fraudolenti che popolano il teatro da venti anni a questa parte.

(1) Geoffroy, *Cours de littérature dramatique.*

la commedia per averne udita una prova; mi sedei dunque la sera in una delle gallerie del teatro della *Gaîté*, se non sbaglio, accanto a un vecchio giuocatore, per osservare quali sensazioni la commedia gli cagionasse. Stette silenzioso ed attento, mostrando bensì nella fisonomia durante tutta la recita, un senso di stanchezza e di nausea; verso la fine del dramma, quando tutte le sventure si aggravano sul capo del protagonista, fece per andarsene: lo trattenni e:

— Che ve ne pare? — gli domandai.

— Ci manca il senso comune — rispose. — Quell'uomo si rovina perchè non sa giuocare; sfido io! non s'accorge quando la fortuna smette e comincia la disgrazia. A me non mi succederebbe davvero! —

Ecco l'insegnamento ch'egli aveva tratto da quella commedia.

È follia sperare che l'uomo dominato da una passione, qualunque essa sia, ascolti una commedia, nella quale si mostrano i funesti effetti di quella passione, con l'intendimento di emendarsi; e lo sa chi è stato per le platee a studiare non soltanto gli autori, ma anche con curiosa diligenza il pubblico. L'arte della scena si muove, bisogna ricordarsene, in molto angusti confini; gli svolgimenti filosofici non le si confanno; l'ammaestramento deve spiccare dal fatto rappresentato; e la

passione che troverebbe da difendersi anche contro la legge generale, sintesi dei fatti parziali, figuratevi se non troverà sofismi innanzi alla favola d'una commedia; e ognuno persuade a sè stesso che in quelle date circostanze avrebbe avuto diverso contegno, che non si sarebbe lasciato trascinare tanto lontano e via di seguito. — *A me non succederebbe davvero!* — diceva il giuocatore al teatro della *Gaîté*. Gli avvenimenti quotidiani della vita reale non bastano; immaginate che cosa potranno le finzioni del poeta.



Ma si chiede: poichè il tempo nostro è un formicolaio di problemi politici e sociali, poichè il secolo si fa scettico a furia di cercare una fede, e non può guardare indietro senza raccapriccio, nè avanti senza terrore; non sarà bello, non sarà utile che il teatro divenga, come voleva il Diderot, cattedra e tribuna, e che anche sulla scena si dibattano le quistioni sociali che ci affaticano, ci attristano, ci impaurano?

Signori, se questa smania di spoliticare che ha preso in oggi gli artisti durasse, io credo che alla società non ne verrebbe utile veruno, sì all'arte una compiuta rovina. Oggi i flauti filosofeggiano in *si bemol*, e un discepolo del Michelet indagava testè i principii di una religione nuova

nella musica tedesca dal Beethoven al Wagner; il pennello cerca tra il *giallo croma* e la *terra d'ombra* il segreto dell'avvenire. Una scuola che vanta elettissimi ingegni, i quali stimo altamente e contro cui combatterei, se ne avessi la forza, ad oltranza e con ogni arme che fosse leale, ha portato questa uggiosa maniera anche sulla scena. Si disputa intorno agli articoli del codice civile e penale; i problemi economici danno argomenti alle commedie ed ai drammi, ogni cosa si dimostra, si prova; il teatro fa concorrenza al ginnasio e s'arriva all'assurdo e al risibile. S' è fatta una commedia per affermare la necessità di un riordinamento de' manicomi, un'altra per persuadere che bisogna imparare a leggere. Prima o poi se ne scriverà una terza per chiarire l'efficacia terapeutica del citrato di chinino nelle febbri maremmane.

No, o signori; nel poeta drammatico sono due uomini: il filosofo e l'artista: il filosofo che osserva, l'artista che ritrae. Quando egli pretende disputare di diritto e d'economia politica non giunge che a far ridere il giureconsulto e l'economista; i quali lo giudicano prima incompetente, poi audace, perchè pretende risolvere in tre ore problemi, sui quali altri confortato da studi lunghi e severi ha logorato l'ingegno e la vita. L'autore drammatico che pone la fantasia al servizio della

scienza fa quasi sempre opera mediocre: e la faccia pur buona: essa porterà nel seno il germe della mortalità e durerà finchè non sia passato quel certo momento, finchè quella tale controversia non sia definita. E poi? Vita brevissima e sepoltura inonorata nell'ampia fossa dell'oblìo.

Sullo scorcio del secolo passato nobilissimi ingegni scrissero in Francia drammi e commedie; ma tutti, guasti dal tempo, vollero portare la loro pietruzza al famoso tempio del progresso, che rischia di restare sempre il « *palazzo non finito* » dell' umanità. Oggi nessuno legge o recita più quelle commedie e quei drammi: e solo scampa all' immenso naufragio il Colin d' Harleville, ingegno facile, non profondo nè forte, perchè invece di perdere il tempo ed il fiato in dispute sterili, dipinse con fedele evidenza gli uomini ed i costumi. Aggiungete che per ottenere da questi trattati di legislazione divisi in atti e in scene un pratico risultamento, bisognerebbe che il teatro avesse tanta libertà quanta ne aveva ai tempi di Aristofane; e nessuno può esser disposto a concedergliela. Chi dice controversia dice polemica: e se la scena ha da essere cattedra e tribuna, bisognerà permettere che vi salgano così i propugnatori di un principio come gli oppugnatori. E dove andremo a fermarci? Gli esempi sono recenti: senza le commedie che in Francia a' tempi

di Luigi Filippo consigliavano alla borghesia già potente di farsi prepotente, non sarebbero sorti drammi come la *Miseria* di Ferdinando Dugué o il *Cenciaiuolo* di Felice Pyat, sovvertitori d'ogni ordine sociale, lusingatori di ogni cattivo istinto delle plebi. « Ma a questo si rimedia — dicono — perchè la censura interviene. » Lo so: e che diviene allora il poeta? il portavoce di chi ha la forza per sè: la commedia, il catechismo officiale delle credenze dei più, anche se errate, e l'arte non soltanto una miseria, ma una vergogna.

Restino gli artisti nel tempio dell'arte, non sognino di cattedre e di tribune; facciano opere belle e acqueteranno le collere e mitigheranno i patimenti. Ogni cosa bella ha un tesoro di balsami in sè: le opere dell'immaginazione le quali per via del sentimento parlano al cuore, non hanno bisogno per vivere di una sintesi di dottrine. Aristotile, Abelardo, San Bernardo, il Descartes, il Leibnitz, il Kant, tutti i filosofi insomma, si gettano a terra l'uno con l'altro, cadono l'uno sull'altro. Omero, Virgilio, Dante, lo Shakespeare, il Corneille, il Cervantes, il Goethe, il Manzoni si sorreggono a vicenda, e negli olimpi sereni si allegrano in una gioventù piena di grazie perpetuamente rinascenti, in una freschezza che si rinnova ogni giorno.



Ma se il teatro non ha l'obbligo d'educare, ha bensì quello di essere educato, onesto. Le accuse che si scagliano contro gli autori drammatici contemporanei sono ingiuste anche per questo: chè in nessun tempo il teatro fu così onesto, così educato come ai giorni nostri.

Diamo un'occhiata alla storia.

Non occorre fermarsi ad esaminare i poeti greci e i latini; per quanti sforzi facessi io non potrei raccontare decentemente la favola della *Lisistrata* di Aristofane o di alcune comedie di Plauto. — Delle rappresentazioni dei secoli decimoterzo e decimoquarto non giova parlare, perchè hanno tutte argomento sacro; nei *misteri*, nelle *moralità*, posti in luce dal Magnin, dal Leroy, dal Du Méril, dal D'Ancona, quasi sempre il cielo e l'inferno pugnano sopra la terra; sempre sopra i dolori o le colpe dell'uomo splende il raggio divino che si riflette sul volto d'un taumaturgo misericordioso. Ciò che fossero in Francia le commedie del secolo XV dicono gli statuti dell'Università di Parigi, i quali confinavano i comici fuori del quartiere ov'erano poste le scuole e gli studenti avevano dimora, tanta era la turpezza delle loro rappresentazioni. E intorno al secolo XVI, per non citare al solito le oscenità della *Calandra* del

Bibbiena e della *Mandragola* del Machiavelli, basterà ch' io dica, che se anche avessi un uditorio tutto composto di uomini, per rispetto degli ascoltatori e di quest' aula e di me, io non consentirei a leggere neppure una scena dei *Corrivaux* di Pietro Toterel o dell'*Amor costante* di Alessandro Piccolomini, sebbene questo fosse rappresentato a Siena nel 1536 innanzi alla corte di Carlo V, con grande compiacimento, dicono i libri del tempo, « delle signore spagnuole e senesi che l' ascoltarono. » Piuttosto fermiamoci al Molière e al Goldoni, i quali si citano ogni giorno ad esempio.

Le moltissime commedie che il Goldoni scrisse rimangono oggetto di studio quotidiano agli scrittori drammatici, ma non se ne recitano più che sette o otto. Di queste, due, il *Ventaglio* e le *Baruffe Chiozzotte* sono commedie d' intrigo; non insegnano nè il bene nè il male; tre, la *Sposa Sagace*, la *Bottega del caffè* e i *Rusteghi* hanno nel dialogo tali sconcezze e giuochi di parole così triviali, che oggi basterebbero a mettere un autore al bando delle persone educate; nè la condanna parrebbe severa. Ne restano due: la *Locandiera* e il *Curioso accidente*. Qual' è la conchiusione ultima della *Locandiera?* Che una donna può far la civetta con tre uomini nel medesimo tempo, adescarli, innamorarli, ricevere da loro regali a iosa, finchè, fattasi un po' di dote, si mariti con un

altro lasciando quelli con tanto di naso: industria poco morale e che mi sembra non meriti di essere incoraggiata. E il *Curioso accidente* quale altra cosa insegna se non questa, che il rapire la figliuola dell'ospite è per un uomo un peccato veniale, scusabile tanto più se quest'uomo è giovane, se la signorina è così svelta da lasciarsi rapire senza ritegno, e da disporre le cose in guisa che il babbo faccia la figura dell' imbecille presso il rispettabile pubblico? Il Goldoni nelle *Memorie* [1] confessa di trovarsi un po' imbrogliato a « *giustificare* » il contegno del suo protagonista: e difatti nonostante il potentissimo ingegno e il cavillo sottile e il predicozzo con cui ha termine la commedia, il gran comico veneziano non ha « *giustificato* » nessuno.

E passiamo al Molière.

Studiando le opere di lui non ci fermiamo alla superfice: addentriamoci. Il Molière, che si cita, ripeto, ogni giorno ad esempio, ha una sola scena — e mi occorrerà parlarne in seguito — nella quale il povero non sia rappresentato come un essere abietto o ridicolo. Il Molière fu il nemico più crudele dei poveri e dei deboli; esso gli trascinò nel fango, gli coprì di obbrobrio e di scherno. Alcune donne pensano che la vita d'una creatura non debba essere tutta consacrata a rasset-

(1) Cap. XXX.

tare le calze o a badare alla pentola; il Molière nelle *Précieuses* scaglia contro di loro frecce la cui punta non è ancora smussata; Giorgio Dandin si sforza di migliorare il proprio stato, di salire un altro gradino della scala sociale — nobile intento — ed egli lo mostra ingannato, bastonato, costretto a chieder perdono alla moglie perversa con una candela in mano e la rabbia nel cuore. Tutte quante le professioni da cui doveva poi uscire il terzo stato, il Molière le ha perseguitate di cocenti ironie; gli avvocati ridicoli, ridicoli i medici, i professori, i filosofi. Intendiamoci: io non rimprovero al Molière queste pitture: dico soltanto che sarebbe ora di smettere dall'intronarci le orecchie col nome di lui, di citare le opere sue come modello di morale: perchè se è giusto dire che non uno fra quanti poeti comici furono al mondo lo raggiunse in grandezza, è giusto affermare altresì che nessuno ebbe della morale minor cura di lui. (1)



Ma lasciamo i raffronti e la storia; udiamo le accuse che si fanno al teatro contemporaneo, e giudichiamo se le meriti.

---

(1) Vedi un notevolissimo articolo pubblicato dal Sarcey nell'*Opinion Nationale*, non ricordo in che anno.

Tutte queste accuse sono raccolte in due grossi volumi; uno del signor Eugenio Poitou consigliere alla Corte di Cassazione di Angers, intitolato: *Du roman et du théâtre contemporains et de leur influence sur les mœurs;* (1) l'altro del signor Carlo Potvin: *De la corruption littèraire; ètude de littèrature comparée sur les lois morales de l'art.* (2) In questi due volumi vanno a cercare documenti e argomenti i Rousseau da strapazzo, che pigliano nelle riviste la difesa della morale oltraggiata: in questi volumi spigolano, quando non falciano addirittura, i giornalisti che scrivono a un soldo per linea la requisitoria contro gli oltraggiatori.

Uno dei capi d'accusa è il famoso dramma del Dumas figlio *La Signora delle Camelie.* Lasciamo andare che l'argomento è vecchio quasi quanto il teatro e che fu trattato da un poeta indiano nel secondo secolo dell'èra volgare. (3) Ma mi parrebbe abusare del vostro tempo e della vostra benignità, se io mi ponessi a difendere il concetto che domina in quel dramma.

Come? un dramma ove si mostra una creatura

(1) Paris, Durand, 1858, 2ª ed.

(2) Bruxelles et Leipzig, Muquardt, 1873.

(3) Chi volesse leggerlo e fosse nel caso mio, non sapesse, cioè, nulla di sanscrito, veda WILSON, *Select specimens of the theatre of the Hindus, translated from the original sanscrit.* London, 1835, in-8, 2 vol.

umana, che dai baratri della prostituzione sale in aere più spirabile per le due aspre vie dell'amore e del dolore, portando con sè anche nella vita nuova, insieme col pentimento, il gastigo del suo passato; che nella colpa commessa trova ostacolo alla sognata felicità; un dramma ove si mostra una donna, la quale non sa ciò che sia famiglia, e s'inchina alla famiglia; e per allontanare da sè l'uomo suo pensiero unico, suo unico affetto, giudice e testimone della sua redenzione, si fa della sorte una volontà e dopo avere desiderato e goduto gli splendori della luce ridiscende curva, lacrimosa, estenuata fra gli orrori delle tenebre; questo dramma che vi offre in spettacolo il più nobile sforzo della volontà, un sacrifizio così superiore alle comuni forze umane, questo è un dramma immorale? Triste morale quella che non pratica la carità e non conosce il perdono; per me dinanzi al letto di quella donna che muore benedicendo, lei maledetta, chi non ha il cuore di ferro fuso deve inchinarsi e piangere: deve, insieme con la giovane sposa che le chiude gli occhi per sempre, ripetere: « Dormi in pace, povera Margherita. » (1)

(1) Veramente la frase intera con cui il dramma si chiude è questa: *Dors en paix, Marguerite! il te sera beaucoup pardonné parce que tu as beaucoup aimé.* E sono

Ma non parliamo sempre — dice il Bossuet — del peccatore che si pente, del figliuolo prodigo che ritorna alla casa paterna. L'altro figliuolo fedele e obbediente che è rimasto presso il padre, merita d'esser lodato anche lui per la sua perseveranza. » (1)

E il Bossuet ha ragione: se non che il figliuolo rimasto a casa non porge argomento di dramma. Con San Luigi Gonzaga non si scrive neppure una scena. L'autore drammatico non appartiene alla Congregazione dei sacri riti, non ha da canonizzare nessuno; quand'egli batte a una porta domanda se vi sta di casa la passione: ove gli rispondano che vi dimora la virtù, egli si leva con molto rispetto il cappello, ma non sta neppure a salire le scale; non è affare per lui. Il teatro ha bisogno di commozioni: e la Margherita di Goethe commuove più della Beatrice di Dante: Beatrice ci appare raggiante di luce eterna, ma noi non sappiamo che via ella abbia percorso per giungere sino alle altezze paradisiache; Margherita

---

le parole di Cristo a Simone Fariseo. Non sarebbe male che i moralisti rileggessero ogni tanto il Vangelo. *Satana è cattivo,* affermava Santa Teresa, *perchè non ha amato mai.* « Salute a te, felice sorella, » dice nel dramma di Soudraka la moglie di Thârondatta alla cortigiana Vasantaséna.

(1) *Panegyrique de S. François de Paule.*

invece ha vissuto con noi, fra noi; l'abbiamo trovata al pozzo, nel giardino, in chiesa: l'abbiamo mirata trastullarsi co' gioielli, l'abbiamo udita interrogare il proprio cuore, l'abbiamo vista amare, soffrire, morire.

La donna *drammatica* si chiama Fedra, Mirra, Medea, Erodiade, Francesca, Maria Stuarda; quella che rimase in casa e filò la lana, visse contenta nell'affetto del marito, nella reverenza dei figli, affidò il proprio nome alla venerazione dei posteri; ma non ispirerà mai uno scrittore di commedie o di drammi.

— Ma dunque — gridano — se è così, noi non potremo portare al teatro le nostre figliuole. — Voi non potrete portarcele *tutte* le sere, come non potete dar loro a leggere *tutti* i libri della vostra biblioteca; moltissimi degli scrittori più grandi che abbia il mondo, no, a buon conto; non Anacreonte. non Catullo, non Orazio, non il Rabelais, non il Boccaccio, non il La Fontaine, non il De Musset; e di Dante, dell'Ariosto dovrete sigillare molte pagine. Perchè chiedete in nome delle ragazze al poeta drammatico maggiore morigeratezza di quella che consentite al poeta lirico, al poeta epico, al novelliere? Non tocca a me disputare qui se il sistema d' educazione femminile che si usa in oggi sia buono o cattivo; fatto sta che esso mira ad un intento solo: quello di nascondere alla giovi-

netta, più che sia possibile, la realtà della vita; e per l' appunto al teatro questa realtà la si espone ampiamente, la si studia sottilmente. Nessuno si avviserebbe, io penso, di condurre le ragazze a una lezione di anatomia; e il teatro non è mai stato, nè sarà mai altro che la anatomia dell'uomo morale.

Un' altra frequente accusa è che il teatro contemporaneo mostra quasi sempre la corruzione trionfante. La morale di un dramma, diceva saviamente la signora di Stael, non sta nei fatti che espone, bensì nei sentimenti che ispira. [1] L'autore della *Signora delle Camelie* ha posto nel *Demimonde*, che è, s'io non prendo abbaglio, la più bella commedia del nostro secolo, due personaggi l'uno in faccia all'altro: Raimondo di Najac, inesperto, cavalleresco, entusiasta, capace di ogni atto generoso, di ogni affetto profondo; Susanna D'Ange, la *lorette* mascherata da baronessa, sordida, egoista, disposta a mandare in rovina cento persone, se da questa rovina possa venire qualche utile a lei. Alla fine della commedia il Najac è deluso, infermo, impoverito; si prevede che non atteggerà più le labbra al sorriso, che una malinconia assidua gli avvelenerà la giovinezza, gli accorcerà la vita: la signora D'Ange ricca, cinica; con-

(1) *Allemagne*, II, 28.

fessa spudoratamente le proprie sozzure, e se ne va sorridendo della ingenuità dell' uomo che essa ha con tanto sottile astuzia ingannato. — Se fra gli spettatori ve n'ha uno, il quale, tirata la somma, preferirebbe, dato il caso, di esser piuttosto la signora d'Ange che Raimondo di Najac, piuttosto l'ingannatrice che l'ingannato, piuttosto il carnefice che la vittima, a chi darete voi la colpa? al poeta? Non lui, lo spettatore è privo di senso morale. La sana morale afferma che un uomo deve compiere il proprio dovere anche quando ciò possa essergli cagione di danno; ed a me paiono, per questo rispetto, ben più censurabili le commedie dello Scribe; le quali insegnano la teorica del tornaconto, e che giova essere onesti perchè a serbarsi tali si guadagna sempre qualcosa, un posto gratuito in collegio, per esempio, una croce di commendatore, o l'eredità di un parente d'America, dimenticato nell'albero della famiglia. Che se il poeta ammaestra essere la strada del vizio piena di allettamenti, e piena di triboli quella della virtù, egli non fa che ripetere ciò che dicono ogni giorno dal pulpito i predicatori, i quali nessuno ha mai osato, ch'io sappia, accusare d'immoralità.



E poichè tutte le commedie, su per giù, si aiutano di un sentimento universale più vario e più

possente d'ogni altro — l'amore, — sul proposito di questo amore si fanno più violenti gli sdegni dei Catoni e più cupi i vaticinii delle Cassandre.



La storia dell'amore, quale esso si manifestò nei diversi secoli e presso i diversi popoli, studiata nelle opere drammatiche, porgerebbe non soltanto argomento ad una di queste conferenze, ma anche materia bastevole a un volume importante e curioso.

Il campo è vasto; nè voi, o signori, benignamente discreti, pretenderete ch'io lo percorra intero; tanto più che quel poco ch'io sarò per dire sembra a me sufficiente a chiarire, come anche in questa parte gli autori drammatici contemporanei vincano nella moralità del concetto i loro predecessori.

Pigliamo il personaggio del marito.

Nella commedia, da Aristofane a tutto il secolo scorso, il marito non ha che due uffici: farsi ingannare dalla moglie e farsi burlare dal pubblico. Molière lo personificò in Sganarello; e Sganarello meditando sul da farsi, quando sospetta che Celia abbia per Lelio un po' troppa simpatia, ragiona così:

....Mon honneur me dit que d'une telle offense
Il faut absolument que je prenne vengeance:
Quand j'aurai fait le brave, et qu'un fer, pour ma peine,
M'aura d'un vilain coup transpercé la bedaine,
Que par la ville ira le bruit de mon trépas,
Dites-moi, mon honneur, en serez vous plus gras?

Oggi Sganarello, il marito che ride e fa ridere, non è più sulla scena: vi sta invece il marito che salva come *Giuliano,* che perdona come il *Duca di Montalbano*, che si uccide come il *Conte Hermann*, che uccide la moglie come *Claudio*, che uccide l'amante come il *Conte di Lys.* (1) Perchè? perchè all'amore plastico dei teatri pagani, al libertinaggio facile degli innamorati del Molière, al cicisbeismo spensierato dei Lelii e dei Leandri della commedia goldoniana è succeduta sul teatro, come nella vita reale, la passione tutta moderna, quale la personificano Werther, Ortis, Renato, Adolfo, Obermann, pallida figliolanza d'Amleto; la passione con le sue melanconie, coi suoi ardori, con le sue utopie, con le sue aberrazioni, se volete, ma pur sempre grave, paurosa, fatale.

Quando Lelio diviene Antony, Sganarello diviene Hermann; lo scherno si muta in pietà; il

(1) Cfr. Augier, *Gabrielle.* - Vincenzo Martini, *Il marito e l'amante.* - Dumas seniore, *Il Conte Hermann.* - Dumas figlio, *La femme de Claude, Diane de Lys.*

dolore e la nobiltà dell'amante bilanciano lo strazio e la dignità del marito.

Seguite le trasformazioni di Don Giovanni, tipo immortale che ha affaticato tanti ingegni poderosi, e il cui sangue scorre per così dire, nelle vene di tanti eroi mitologici e storici da Giasone ad Enea, da Apollo a Piritoo, da Alcibiade a Gustavo III, da Giulio Cesare a Enrico di Montmorency.

Un de' primi a portarlo sulla scena fu nel 1620 un frate spagnuolo, Gabriel Tellez. Nel dramma di lui Don Giovanni seduce Isabella, Tisbea, Aminta per solo desiderio di seduzione, seduce Anna d'Ulloa perchè lo sdegna la fama di virtù immacolata che ella gode a Siviglia; e poichè il Commendatore, vecchio padre di lei, gli apparisce innanzi minaccioso nella collera, Don Giovanni lo uccide. Dell'omicidio non sente rimorso; anzi insulta alla tomba del vecchio carezzando la barba della statua che lo raffigura; accetta di cenare con la statua; e quando sente bruciarsi le carni al tocco di quella mano marmorea, allora soltanto s'impaurisce e grida e prega:

— Un prete, un prete che mi confessi e mi assolva. —

Vana preghiera a cui la statua risponde:

— Troppo tardi! ora si compie la giustizia di Dio.—

Tale in brevissimo sunto il dramma del Tellez. Quivi Don Giovanni non apre mai l'animo a sen-

timenti di affetto o di pietà. « Il mio gran diletto, egli dice, sta nel rapire l'onore a una donna. » Così, più malvagio che concupiscente, irrisore di sè stesso e d'altrui, esperto nel macchinare gl'inganni, destro nel carezzare le vanità, pronto nel destare gli appetiti, cinicamente crudele, vanitoso nello scandalo, capriccioso nella sensualità, striscia come un serpente, lacera come una iena. — Quando il Molière lo riconduce sulla scena dopo quarantacinque anni, Don Giovanni non è mutato: ma nel dramma del poeta francese v'è una scena non immaginata dal monaco spagnuolo. Don Giovanni s'imbatte in un mendico e gli offre una moneta d'oro se bestemmi il nome di Dio. Il povero ricusa: presceglierebbe morire di fame. Don Giovanni rimane attonito del rifiuto, gli mette in mano la moneta d'oro e se ne va silenzioso; nel suo silenzio, v'è un omaggio alla nobiltà del mendico e un fugace rimprovero a sè medesimo: il gelo del suo cuore si scioglie al calore dell'esempio.

Il Don Giovanni del melodramma di Lorenzo Da Ponte, posto in musica dal Mozart, fa anche di più; si commove dopo l'uccisione del Commendatore; quasi ne raccapriccia e si pente:

Ah! già cade il sciagurato
Affannoso e agonizzante,
Già dal seno palpitante
Sente l'anima partir;

parole le quali (lo notò già il Laverdant), dicono meno di ciò che dica intorno ai sentimenti di Don Giovanni la musica divina del Mozart, nel terzetto del duello, una delle meraviglie dell'ingegno umano; la cui ampiezza ricorda qualche figura di Dante o di Michelangelo, la nobile purezza i canti di Virgilio e qualche verso del Lamartine, e che per l'espressione patetica non ha rivale, mi pare, in alcuna altra opera d'arte.

Fin qui il mondo e l'inferno hanno gridato sopra Don Giovanni inabissato, come Mefistofele su Margherita: « *È giudicato.* »

Ma ecco il Don Giovanni del Puskine che dai clamori della vita venturosa cerca rifugio fra le braccia di Anna, e le chiede pace ed oblio, e muore col nome di lei sulle labbra: ecco il Don Giovanni di Hans Werner che piange e prega sul sepolcro di Anna morta per lui: ecco il Don Giovanni di Ruiz Zorilla (1844), nel cui animo il ricordo di Ines estinta sopravvive così, che quando la statua ripete le sue sacramentali parole: « È troppo tardi » Ines discende dal cielo e

— No, non è troppo tardi! — esclama. — Don Giovanni, l'amore non obliato ti redime, e Dio ti perdona ai piedi della mia tomba. —

Catastrofe che ricorda la fine del secondo *Fausto* del Goethe e le parole che Margherita tra i cori dei beati rivolge alla Vergine:

Oh! china, china,
Benigna e pia,
Tu che pari non hai, la tua divina
Fronte e contempla la letizia mia!
Non più dalle malvagie arti turbato,
Torna chi sulla terra ho tanto amato.

Così il personaggio di Don Giovanni si trasfigura e si migliora durante due secoli; dai godimenti brevi, perchè manchevoli, del senso, sale ai più puri esaltamenti, alle gioie varie, infinite dell' amore compiuto; l' uomo che brama diviene l' uomo che ama. L' ultima parola del dramma di Tellez è « *gastigo*, » del dramma di Zorilla « *perdono;* » in quello Tisbea, umiliata nell' inganno chiede vendetta al re; in questo, Ines, onorata nell' affetto sopravvissuto, chiede grazia a Dio. Perchè Don Giovanni non scherza ma piange, perchè non desidera ma adora; perchè in lui allo affollarsi delle voglie che prostrano, sottentra la forza della passione unica che avviva; la catastrofe del dramma si muta, e alla punizione della colpa succede l' apoteosi dell' amore.



Se il teatro non ha mai educato, se non ha facoltà d' educare, se il teatro contemporaneo vince nel concetto morale e nella forma più casta il teatro dei secoli andati, donde tutto questo gridare

che si fa ogni giorno contro gli autori drammatici?

Ascoltiamo gli accusatori:

« Il teatro si svoltola nel fango del più abietto realismo, » dice, e poco più dice, il signor Potvin in un volume di cinquecento pagine; e il signor Poitou, parlando del rinnovamento romantico del 1830, condanna la « poetica paradossale degli innovatori, che allontanandosi dalle antiche tradizioni, così gravi danni reca alla letteratura ed all'arte. »

Ah! la lucertola s'è nascosta nel crepaccio del muro, ma ha lasciata fuori la coda.

Ecco il gran punto: non si disputa più di morale, ma d'arte. La morale è una scusa: il peccato sta nell'abbandonare le antiche tradizioni: la parola famosa che ha da sgomentare i padri di famiglia, fatta a comodo sinonimo di turpitudine, è trovata: *realismo*.

Ma bisognerebbe essere leali: e invece di chiamare gli autori drammatici *avvelenatori* come il giansenista del secolo XVII, o *incendiarii* come lo scolopio del XVIII, disputare nobilmente, serenamente intorno ai canoni dell'arte.

Non sono dunque moralisti timorosi quelli che scagliano i fulmini; son pedanti arrabbiati; sempre loro, che frustati sulla scena dall'Ariosto, da Giordano Bruno, dal Bergerac, dal Molière, du-

rano tuttavia nelle loro ire ringhiose, nelle loro ipocrite idolatrie.

Son loro, gli apostoli imparruccati del convenzionalismo che vorrebbero mantenere l'arte in una infeconda immobilità e far la statua, il quadro, il dramma non più tempio ma sepolcro del pensiero umano; son loro i quali hanno dato ad intendere che il realismo scuoterà il mondo dalle fondamenta, quasi che Omero, Dante, lo Shakespeare non fossero, e come, realisti; son loro che hanno accusato Euripide, attristato il Molière, fatto guerra al Goldoni, preconizzato la ruina dell'arte dopo l'*Adelchi* e i *Promessi Sposi;* loro che hanno insultato al supremo intelletto e al dolore supremo di Giacomo Leopardi.

Ah! il teatro è immorale? Sicuro; Socrate, è un ladro; Spinoza un rinnegato; Michelangiolo si fa per cinquecento scudi bastonare dal Papa; il Molière è incestuoso; il Diderot libertino; il Milton venale; il Voltaire avaro; il Byron omicida.... Chi dice queste cose? — La calunnia, — risponde Victor Hugo. (1) Già; la calunnia quando è stipendiata dalla pedanteria: la pedanteria che si illividisce i polsi, si scuoia le mani, si rovescia le unghie per metter tanto di chiavistello alla porta dell'avvenire, a fine che non la varchino coloro

(1) *William Shakespeare.* Par. 2ª, lib. III, cap. I.

i quali sono il suo odio, la sua invidia, la sua paura: i giovani.

Se non che, un pensiero ci conforta: le opere mediocri o cattive, destinate a perire, poco importa periscano sotto questi o sotto altri colpi; le buone escono da simili prove più gagliarde e più belle.

— Perchè vuoi partire? — dice, dopo la notte vegliata, la Giulietta di Shakespeare avviticchiandosi al collo del suo Romeo. — Perchè vuoi partire? non è giorno ancora: l' usignuolo e non la lodola ha colpito, cantando, il tuo orecchio timoroso: l' usignuolo che canta sul melagrano; credimi, o mio Romeo, era l' usignuolo.

— Era la lodola, araldo del mattino. Guarda, o amor mio, quelle luci gelose che smerlano le nuvole verso levante. Le faci della notte sono spente e il giorno giocondo si alza in piedi sulla vetta brumosa della montagna. Io debbo partire e vivere, o restare e morire.

— Quel chiarore — seguita Giulietta — non è il chiarore del giorno; è qualche meteora che ti servirà di guida e rischiarerà il tuo cammino fino a Mantova.... Resta, non partire, Romeo, non partire ancora!

Intorno a questa scena, molte cose dissero già i pedanti, molte potrebbero dirne i moralisti. Ma intanto i due giovinetti innamorati vivranno im-

mortali, circonfusi dall' aureola del loro poeta, salutati dalle melodie del Bellini e del Gounod; e questa inimitabile scena di Shakespeare commoverà le anime umane, finchè il giorno si alzi in piedi sulla vetta brumosa della montagna, gli usignuoli gorgheggino sui melagrani, e le lodole araldi del mattino lo salutino trillando negli spazi del cielo.

Aprile 1874.

VINCENZO MARTINI

I

Una sera del maggio 1841 in casa di Lord Holland, ministro d'Inghilterra alla Corte di Toscana, s'accoglievano per fare, secondo il solito, una partita a chiacchiera Lorenzo Bartolini, Vincenzo Salvagnoli, Pompeo Azzolino, Gherardo Lenzoni e Vincenzo Martini.

Il Bartolini aveva scolpito da poco la *Fiducia in Dio*, e, quasi non potesse vivere che facendo capolavori, meditava già l'*Astianatte:* il Salvagnoli, ottenuta fama di scrittore elegante coi versi per l'apertura del Teatro di Empoli e con l'*Elogio di Girolamo Poggi*, si mostrava nei tribunali giureconsulto erudito, oratore ornato e caldo, giovandogli assai la benevolenza di Giovan Battista Niccolini che lo diceva il più caro fra i propri amici; il marchese Azzolino finalmente nel libro

intorno al *Veltro allegorico* e ne' *Pensieri sulla Divina Commedia* aveva dato saggio di dottrina non frequente ne' marchesi d'allora e di poi.

Soli il Lenzoni e il Martini vivevano fuori della repubblica oligarchica dell'arte. Il Lenzoni, figlio di quella marchesa Carlotta de' Medici, nel cui palazzo bazzicarono dal venti al cinquanta quanti artisti e letterati capitavano a Firenze, aveva da giovinetto assistito alle conversazioni della madre col Niccolini, col Pananti, col Pieri, con la Rosellini, col Giraud, col Montani, col Nota, alle quali sorrideva da un angolo della stanza la *Psiche* del Tenerani. Incitato dall'esempio, s'era messo a studiare con tanta voglia da ficcarsi in testa parecchi canti dell'*Iliade* e tutto intero l'*Orlando Furioso;* e cominciava di soppiatto a scrivere versi tra berneschi e satirici, che rallegrati con l'andare del tempo i crocchi degli amici rimasero inediti per volontà dell'autore, non perchè vi mancassero il garbo, la spontaneità e la pungente arguzia paesana. Del Martini si sapeva che s'era fatto onore nel Collegio Forteguerri di Pistoia, stimandolo il canonico Soldati, latinista di gran fama a quel tempo, uno de' suoi alunni migliori; ed entrato ne' pubblici uffici manteneva l'antico affetto verso la letteratura. in ispecie drammatica; tanto da esporsi alla ricaduta di una malattia gravissima per udire ancora convalescente la prima recita

della *Sposa Novella* del Nota; la qual cosa allora fece meraviglia, ed oggi pare addirittura inverosimile a me, che non andrei a sentire una commedia del Nota neanche stando benissimo di salute.

Insomma que' cinque, quale già celebre, quale oscuro, quale con l'opera, quale col desiderio, all'arte intendevano tutti quanti: e le conversazioni in casa di Lord Holland inglese di nascita, ma italiano per lungo soggiorno e per affezione cordiale, avevano il più delle volte ad argomento l'arte e la letteratura.

Quella sera parlavano di teatri: la Compagnia Internari aveva recitato poco innanzi al *Cocomero* non so più qual dramma di Elia Berthet; un di quei drammi del buon tempo romantico, che con la scusa del rinnovamento rinnovavano per proprio uso e consumo anche la natura e la storia. I convenuti in casa di Lord Holland si trovavano d'accordo nel censurare aspramente il lavoro; ma dissentivano circa la quantità e la qualità dell'ingegno necessarie a farlo.

— È cattivo, — diceva uno — non c'è dubbio: ma lo scrivere un dramma, anche a quel modo, è difficile. —

E un altro ricordando il motto della Du Deffand al Voltaire:

— Per me vorrei, magari, che fosse impossibile! —

Il Martini, lettore assiduo del Molière e del Goldoni, più s'era sdegnato delle scempiaggini del dramma e più si riscaldava nel condannarlo; a un tratto:

— Volete la prova provata — domandò — che a scrivere di quella roba ci vuol poco o nulla? La volete?

— Sentiamo.

— Bene: piglio a fare un dramma come quello del Berthet, in otto giorni. Se ci riesco, mi pagherete da cena, se mi fo canzonare, la pagherò io a voialtri. —

La scommessa fu accettata e il Martini si pose subito a tavolino. Otto giorni dopo, nella stessa casa dell'Holland, egli leggeva agli amici un dramma in cinque atti, che aveva per protagonista uno dei personaggi più singolari e terribili della storia: Caterina dei Medici; e vinceva, per giudizio di tutti, la cena.

— A dirla schietta — soggiungeva egli più tardi — con una cena quel mio dramma era più che pagato. —

II

Bisogna figurarsi la Firenze d'allora.

Ferdinando III era morto da un pezzo; gli acciacchi e la vecchiaia tenevano lontano il Fossombroni dalle cose pubbliche, ma lo spirito di lui

vagava pe' corridoi di Palazzo Vecchio e consigliava i consiglieri.

Ferdinando III ammaestrato dagli avvenimenti era tornato dall' esilio in Toscana più desideroso di pace che di potenza, risoluto di obbedire alla mitezza della propria indole, anzi che agl' imprudenti rancori del Metternich. E fu mite tanto, da meritare che Mario Pieri corcirese (il quale metteva alla pari con Nerone Ferdinando di Spagna e si rallegrava per la morte del *turpissimo e infame Ferdinando di Napoli*) lui chiamasse *il solo ottimo Principe di que' tempi;* (1) che *benefico, saggio, paterno* lo dicesse con autorevole pacatezza il Vieusseux. (2) E queste parole dei due valentuomini basterebbero a smentire che al Governo Toscano dessero lode di saviezza liberale *zingare sentimentali* e *letterati giramondi* (3) soltanto; anche senza le testimonianze di Giacomo Leopardi (4) e di Giovan Battista Niccolini; il quale, unitario prima della *Giovine Italia*, sebbene si burlasse di uno Stato compreso tra Orbetello e Scaricalasino, desiderava che al Fossombroni si *potessero togliere molti anni per la felicità della Toscana.* (5) E bi-

(1) Pieri, *Memorie inedite,* nella Bibl. Riccardiana.

(2) Tommaseo, *Di Giampietro Vieusseux.*

(3) Montanelli, *Memorie,* cap. I.

(4) *Epistolario,* vol. II, pag. 186, 187.

(5) *Lettera alla Pelzet* (24 maggio 1834).

sogna tenerne conto di queste parole del Niccolini; egli tartassatore implacabile dei cattivi poeti, col Fossombroni verseggiatore flaccido e sbiadito doveva avercela a sangue. — Più severo si mostrò ne' suoi giudizi intorno al Ministro d'Arezzo il Tommaseo, chiamandolo *storico ideale della trascuraggine toscana:* (1) ma a chi sa quali villane invettive il Tommaseo si compiacesse di scagliare contro i più illustri contemporanei, questa ingiuria parrà, in bocca sua, quasi un elogio; e parrà curiosa l'accusa di scettico datagli dal Montanelli; (2) anima candida, fantasia sbrigliata, instancabile vagheggiatore di sempre nuovi ideali, il Montanelli mutò così spesso di fede in vita sua da parergli scettico chi trovato il bene non si curava di andare in cerca del meglio, che del bene è nemico.

Il Fossombroni fu quel che poteva essere dopo il 1815 il ministro di un principe mite nella più mite provincia d'Italia. Non fu come altri disse scettico, ma rassegnato: poichè i tempi non consentivano di ottenere quanto desiderava, limitò i desiderî; persuaso con sottile accorgimento che non si poteva muovere guerra alla Toscana senza far ridere l'Europa, trasse ardire dalla debolezza;

---

(1) Tommaseo, loc. cit., pag. 68.

(2) Montanelli, loc. cit., vol. I.

e se ne valse per mantenere lo Stato in una tal quale indipendenza rispetto all'Austria, nonostante i legami di parentela che univano il Granduca con l'Imperatore, e per non cedere ai comandi del Papa, quando i meglio agguerriti si lasciavano imporre il giogo della Curia di Roma. E questo vuol essere ricordato a sua lode oggi più che mai: oggi che la Toscana tanto smercia di vino, quanto compra d'acqua benedetta; e gli uomini suoi più autorevoli languono dell'assenza degli Arcivescovi, e spasimano per le Dame del Sacro Cuore, fingendo di scordarsi che la maggior civiltà della Toscana fu in parte frutto della minore autorità esercitatavi in passato dal clero.

Intendiamoci: non dico già che quello fosse un governo modello; era un governo alla buona. Il Fossombroni si curava delle cose pubbliche, ma non ne esagerava l'importanza: non pigliava l'aria dell'affaccendato, non metteva su la mutria del pensatore; era uomo di spirito e non voleva che la gente ridesse dietro a lui, come al Senato di Lucca, che, tanto per far qualcosa, disputò un giorno intero intorno alla pensione d'un sergente. (1) Quando la cosa era grave, operava gravemente: se no, sogghignava. Una volta che il Ministro d'Austria insisteva presso di lui, perchè gli désse 300,000 scudi

(1) Dupaty, *Lettres sur l'Italie*.

in saldo di non so quali crediti vantati dall'Imperatore, il Fossombroni rispondeva:

— Eccellenza, si potrebbe disputare se S. M. debba avere questi quattrini; ma si perderebbe tempo, perchè tanto io i 300,000 scudi non li ho.

— Ma S. M. l'Imperatore li vuole!...

— Eccellenza, e se a S. M. l'Imperatore saltasse in testa di volere da me 300,000 elefanti? Io non potrei che rispondere: Eccellenza, non li ho.

— Ma io debbo scrivere a Vienna....

— V. E. scriva che il ministro Fossombroni è sempre pronto a compiacere S. M. l'Imperatore, qualunque sia la cosa che si degni di chiedergli: ma che per adesso e' si trova al corto così di scudi come di elefanti. A rivederla, Eccellenza, e mi riverisca la sposa. —

Un'altra volta Vincenzo Martini che gli fu per qualche anno *commesso fiduciario* (oggi si direbbe *segretario particolare*), raccolse ne' diversi uffizi le carte, con le quali si dava disbrigo alle faccende della giornata, le portò al Consigliere perchè le firmasse, ed egli le firmò; ma poi, scambiando il vaso del polverino col calamaio, condì d'inchiostro tutto quel mucchio di fogli. L'impiegato novellino restò di sasso, e si lasciò scappare un:

— E ora?

— E ora — rispose il Fossombroni sorridendo — ora si va a desinare.

— Ma, e gli affari?

— Domani, caro Martini, domani. Il desinare brucia, e lo Stato no. —

E per quel giorno le staffette non partirono e la Toscana si governò da sè, e nessuno se ne risentì. Perchè, quando da un singolarissimo stato di cose inalzandosi fino a una teoria politica, il Fossombroni affermava che *il mondo va da sè*, aveva torto marcio; campando, si sarebbe persuaso che e' cammina malissimo, nonostante la fatica che altri dura a guidarlo: ma se si fosse contentato di dire che la Toscana de' suoi tempi andava da sè, avrebbe avuto ragione da vendere.

Morto lui e altri succedutigli nei consigli del principe nuovo, le cose seguitarono ad andar come prima. Si citano la soppressione dell'*Antologia* e l'esilio dato al Giordani e al Poerio; ma si sa da testimoni degni di fede che la inibizione imposta al Vieusseux per le insistenze del Ministro russo seccò alquanto il Granduca e i suoi consiglieri ai quali parve di rinnegare con quell'atto virile l'antica agiata mansuetudine: e per l'esilio dato ai due ospiti illustri fu meno l'impaccio e la stizza al palazzo Buondelmonti che a' Pitti.[1]

(1) Tommaseo, loc. cit. Nel palazzo Buondelmonti stavano il Gabinetto letterario del Vieusseux e la direzione dell'*Antologia*.

Mentre a Lucca, a Roma, a Bologna si proibiva la recita del *Foscarini*, a Firenze si lasciava acclamare con ogni maniera di onoranze il poeta; e uomini che salivano tutti i giorni le scale di Corte, gli facevano coniare una medaglia. Mentre in Francia, governando il Lafitte, s'imprigionava il Daumier disegnatore della *pera* famosa, in Toscana, governando il Cempini, si lasciava senza molestie Giuseppe Giusti scrittore dell'*Incoronazione;* e se più tardi si finse interdire la vendita dell'*Arnaldo,* il quale anche proibito andava per le mani di tutti sotto gli occhi de' birri, s'inibiva sul serio la stampa di ottave invereconde che un tale Mancini, arcade d'anticamera, *credente nel pan bianco e devoto del buffet,*[1] scagliava contro al Niccolini.

Il popolo, fidente nell'oculata mitezza del governo, godeva la parca tranquillità del vivere. Non c'era più a Firenze il fasto d'una volta, quando ogni sera le sale di qualche casa patrizia s'aprivano a trecento dame e a cinquecento cavalieri,[2] non esisteva più quella locanda dell'*Agnolo* che per sette reali[3] dava alloggio, vitto e stallatico, e dove abitarono il Montaigne e il Tassoni;

(1) Niccolini, *Lettera al Puccini* (16 aprile 1834).
(2) De Brosses, *Lettres écrites d'Italie* (1730-40).
(3) Una lira e settantacinque centesimi.

ma i letti eran più morbidi, e le donne più belle che ai tempi loro.[1] Un ministro di Carlo X, scampato alla forca dopo la rivoluzione del trenta e riparato in Toscana, stupiva dell'affabilità, della discretezza del popolo fiorentino, al quale poco bastava per farsi contenta la vita;[2] vita *facile, ridente*,[3] degna d'un popolo di giudizio; *d'un peuple rangé*, per usare la frase del Valery.[4]

I viaggiatori ammiravano; i poeti, gente crucciosa, rampognavano Firenze, pigliando per infingardaggine ciò che era riposo. I Fiorentini erano stati mercanti, soldati, artisti; repubblicani e monarchici, cattolici e scomunicati: avevano eletto Cristo loro re; avevano veduto i cardatori di lana proporre quesiti sociali, de' quali s'aspetta da cinque secoli la risoluzione; una famiglia di banchieri dettare da Firenze leggi all'Europa e battezzare un secolo del proprio nome: di drammi pubblici erano sazî; girando per le loro strade trovavano in ogni colonna, in ogni casa, in ogni pietra, un ricordo di turbolenze o di guerre, di

(1) *Qui hairoit à coucher dur s'y trouverait bien ampesché.* Montaigne, *Voyage en Italie.* E altrove: *Monsieur de Montaigne disoit jusques lors n'avoir veu nation ou il y eust si peu de beles fames.*

(2) De Haussez, *Voyage d'un exilé.*

(3) Janin, *Voyage en Italie.*

(4) Valery, *Voyage en Italie.*

ricchezza o di gloria; da quei merli era caduto il D'Anghiari, lì era stato impiccato il Salviati, là arso il Savonarola; un Peruzzi aveva fatto l'elemosina a Edoardo III d'Inghilterra, un Capponi sgomentato Carlo VIII di Francia. Bastava. Ai futuri destini della gran patria italiana non pensavano; ove il momento fosse stato opportuno, il rispetto degli avi guerrieri li avrebbe incitati a pigliare in mano il fucile; ora a tenerli lontani da congiure sterili li consigliava il senno pratico degli avi mercanti. E intanto la voce degli avi artisti ricordava loro che da Firenze s'erano mossi e il braccio che aveva salvato il mondo antico e la voce che aveva svegliato il moderno. Se Venezia cercò l'arte a Costantinopoli e Pisa nella Siria, Firenze andò a trovarla ad Atene, evocando Fidia, affinchè ammaestrasse Michelangelo; Firenze che elegante, passionata, eloquente, sapiente, aveva indossato la prima veste di seta, letto il primo codice miniato, foggiato le prime armature a cesello, consolato gli occhi nelle prime visioni dell'arte rinnovata; e, sola a portare la pena dei suoi errori, in mezzo alle discordie civili aveva trovato tanto tempo e serbato tanta generosità da prodigare altrui i frutti del proprio sapere. Bella, dotta, ricca spesso più per gli altri che per sè.

« Ti ho mandato alla fonte dell'oro; se non ti sei cavata la sete, tuo danno, » diceva Bonifazio VIII

a Carlo di Valois; e ora i Fiorentini si dilettavano a vedere i forestieri desiderosi di ammirare e studiare i capilavori fatti o adunati in Firenze rendere una parte di que' danari con le visite frequenti o con le lunghe dimore. Si riposavano; e lieti de' loro riposi, quasi a festeggiare la vita florida e svagata, aprivano caffè, dove un tempo erano cimiteri, stanze di conversazione negli antichi spedali; edificavano un teatro, dove prima sorgevano ospizi, e si preparavano a fabbricarne un altro sulle rovine delle carceri de' debitori.[1]

III

La commedia era fra' divertimenti il più gradito a' Fiorentini d'allora; teatri di prosa s'aprivano a tutti i gusti e a tutte le borse, dalla *Quarconia*, dove con due crazie[2] si acquistava il diritto di mangiare e bere in platea, di apostrofare gli attori e imporre agli autori il *lieto fine* in barba al

(1) Il *Caffè Lorandini* stava a quel tempo negli antichi sotterranei di San Pietro Scheraggio; e le stanze del *Cocomero* nel luogo dove dal 1229 al 1376 era lo spedale di San Giovanni. L'antico ospizio della Quarconia si mutava in *Teatro del Giglio*, e le *Stinche* stavano per divenire *Teatro Pagliano*.

(2) Quattordici centesimi.

buon senso e alla storia; fino al *Cocomero*, dove innanzi a un pubblico culto, ben educato, recitavano il De Marini, il Boccomini, il Domeniconi, la Polvaro, la Internari, la Pelzet. C'era proprio amore per la letteratura e per l'arte drammatica. Moriva il Morrocchesi, dal 1811 maestro di recitazione all'Accademia di Belle Arti, e l'abate Missirini, stimato a quei tempi un gran che, ne diceva pubblicamente l'elogio; moriva il Vestri, e si proponeva di fargli un monumento in Santa Croce.[1] Capitava a Firenze la Marchionni, e la invitavano in casa Lenzoni a recitarvi una scena del *Foscarini;* capitava il Nota, e ve lo conducevano a leggere *La Fiera;* una compagnia comica metteva su al *Goldoni* l'*Adelchi*, e i patrizi fiorentini non isdegnavano di farvi da comparse.

Dopo la recita di un dramma nuovo si domandava curiosamente che cosa n'era stato detto nella bottega del libraio Piatti; specie di *Café Procope*, dove convenivano i letterati, e andava quasi ogni giorno il Niccolini; il quale, per una delle incocciature frequentissime in lui, dal Vieusseux non andò che due volte pregato e ripregato da Gino Capponi. Si aspettava con ansietà il giudizio dell'abate Pedani, che dava conto delle rappresentazioni tea-

---

(1) Cfr. Scifoni, *Biografia di Luigi Vestri.* Firenze, Le Monnier, 1841.

trali in un cantuccio della *Gazzetta di Firenze*, tra le vendite coatte e le purgazioni d'ipoteche; e qualche volta un articolo di lui bastava a dividere la città in due campi.

Quando ad Antonio Benci, uno fra gli scrittori dell'*Antologia*, venne in testa la malaugurata idea di far recitare una commedia, il Pedani gliela tartassò; l'autore impermalito ne scrisse un'altra, e vi raffigurò il Pedani nel grottesco personaggio chiamato *Gioppè;*[1] e il Pedani, subito, senza scaldarsi, a provargli come quattro e quattro fa otto che la seconda era peggiore della prima, e che a scrivere commedie il Benci ci era tanto adatto, quanto l'asino a far le carezze. E tutta Firenze teneva dietro alla gara, e chi parteggiava per il commediografo e chi per l'abate.

Il Martini leggeva così attentamente gli articoli del Pedani, che molti anni dopo ne ricordava intieri periodi. Nè forse quella lettura fu per lui senza utilità; chè il Pedani, quando la devozione per Aristotele e l'odio per Vittor Hugo non lo facevano uscire di carreggiata, batteva la buona

(1) Nome composto dalle prime sillabe del nome e del cognome del Pedani, che si chiamava Giovanni. La commedia era intitolata *La bottega del libraio*. A Firenze non dispiacque, ma recitata la seconda volta a Trieste dalla compagnia Pelzet capitombolò, e nessuno ne seppe più nulla.

strada; variamente erudito, pigliava occasione da un ballo del Viganò per discorrere delle tragedie dello Schiller; coraggioso, non si peritava di riprendere attori applauditissimi come il Taddei, o di censurare scrittori che come il Rosini andavano per la maggiore.

Oggi che la critica non porta barbazzale per nessuno, pare una cosa da nulla; ma allora stuzzicare il Rosini scrittore di storie, di romanzi, di poemi, di commedie, il Rosini che aveva la sfacciataggine di paragonare la *Monaca di Monza* con i *Promessi Sposi*, e di dire al Niccolini: « In Italia non ci siam più che io e voi, » non era senza pericolo. Eppure il Pedani l'osò: nè mai critico fu più maliziosamente avveduto: chè a stritolare una volta per sempre la vacua burbanza del Professore pisano, quando questi fece recitare il suo pasticcio sul *Tasso,* il Pedani gli pose a confronto il dramma del Goethe sullo stesso argomento. Ve l'immaginate voi l'autore del *Wilhelm Meister* messo accanto all'autore della *Luisa Strozzi*, e un critico canzonatore che misura l'altezza di tutti e due?

Così la frequenza di buone compagnie comiche, e quel chiacchierare tanto e spesso di cose teatrali misero nell'alto ceto la voglia di recitare. Il conte Giraud da molti anni aveva steso e mostrato agli amici un *Progetto per una Società Fi-*

lodrammatica;[1] ma datosi poi alle speculazioni con quell' attitudine che sogliono averci i poeti, impicciatosi nell'acquisto della *Fattoria di Coltibuono* e nella Cassa di Sconto, dovè partirsene impoverito, screditato e non emendato per Roma, e al suo *Progetto* nessuno ci pensò più. Tornò in ballo dopo la scommessa fatta in casa di Lord Holland; e nel palazzo di Giovanni Ginori, gran ciamberlano del Granduca, fu costruito in fretta e furia un teatrino: attori, pittori, macchinisti, suggeritori, i giovani gentiluomini fiorentini; poeta Vincenzo Martini, che per quelle scene scrisse le due sue prime commedie: *Gli Educatori* e *Il marito in veste da camera.*

IV

Da poco, àuspici l'abate Lambruschini e il marchese Ridolfi, eransi fondati a Firenze gli asili infantili: istituzione ottima sempre, allora singolarmente opportuna, come quella per la quale si avvicinavano i ceti più lontani fra loro, e i ricchi si mostravano amorevolmente pensosi dei poveri. Ma nel vantarla, chi per fanatismo, chi per interesse, chi per ingenuità, passarono a quei giorni ogni misura; e perchè tre o quattrocento

(1) L'autografo sta presso di me.

ragazzi mangiavano *gratis* una minestra a mezzogiorno e una alle *ventitrè*, parve non pure fosse redenta l'Italia, ma il mondo tutto quanto dovesse in un batter d'occhio foggiarsi a uso del paese di Bengodi, dove le vigne si legano colle salcicce. E intanto, com'è solito, calavano in Toscana quei filantropi, i quali pensano che il primo prossimo è sè stesso, e con la scusa degli asili abbindolavano questo e quello fra i più caldi propugnatori del nuovo istituto.

La gente rise de' gabbati, e in un epigramma che andò per le mani di tutti si chiese la fondazione di un asilo nuovo, destinato a coloro, che, lasciandosi pigliare tanto facilmente dalle lusinghe degl'imbroglioni, si mostravano nell'esperienza addirittura bambini.

Da questi fatti trasse il Martini argomento agli *Educatori*, commedia sulla stampa della *Famiglia dell'Antiquario:* per lavoro da teatro troppo mancante di sospensione e di *effetto*, come satira non senza arguzia. Ma l'arguzia più felice fu il farla recitare in casa di quello stesso cavalier Ginori, che fra le vittime dei falsi educatori era delle più segnalate.

Migliore, secondo i bisogni della scena e i principî dell'arte, apparve *Il marito in veste da camera;* dove fra le inesperienze del principiante si scorsero pennellate da maestro; e quelli che

furono sempre i pregi precipui dell'autore, la profonda conoscenza del patriziato fiorentino di quel tempo, la italianità dell'eloquio, la umanità dei caratteri, e il fermo proposito di sacrificare l'applauso del pubblico alla verità dei sentimenti e dei costumi; onde certi ardimenti che al Martini tolsero talvolta la gloriucola dei facili trionfi, preparandogli, s'io non m'inganno, posto non inonorato nella storia della nostra letteratura drammatica.

Comunque siasi, nè l'una nè l'altra commedia avrebbero ottenuto buon successo sopra un teatro pubblico: l'autore se ne accorse, e dopo quel primo esperimento le chiuse nella scrivanìa e non ne parlò più. Gli era bensì rimasto nell'animo il desiderio di provarsi davanti a spettatori meno indulgenti: scrisse subito un'altra commedia, che intitolò *I bagni di Lucca;* la consegnò al Domeniconi, e stava per recitarsi al *Cocomero*, quando la Censura la proibì. Pare che i personaggi fossero troppo riconoscibili e le disgrazie coniugali che davano fila all'intreccio, notissime disgrazie di gente che passeggiava tutti i giorni Lung'Arno, tutti i giorni andava in carrozza alle Cascine. La Censura non fu mai tanto provvida; e magari l'autore avesse còlta la palla al balzo e fatto suo pro di quel *veto! Veto* più grave le opposero a Viterbo ed a Roma, dove, rappresentata poco dopo,

giunse a malapena sino alla fine. Se non che gli scrittori qualche volta s'intestano e non c'è verso di persuaderli; e il Martini s'ostinò a reputare quella una buona commedia: tanto è vero, che quattordici anni più tardi, desiderandolo Amilcare Bellotti, attore dappertutto e sempre festeggiatissimo, consentì fosse nuovamente esposta sul teatro purchè con titolo diverso: *Amore e Dovere*. Ma se diverso il titolo, la commedia era sempre la stessa e il successo fu quello di prima. Allora, e troppo tardi, si persuase anche lui; e ricordo che mentre il pubblico sibilava l'inno funebre di quel lavoro infelice, il Martini con la fredda serenità ch'ei conservava nelle vittorie e nelle sconfitte: — Il titolo — disse — è proprio scelto bene: io ho ceduto a un vecchio *amore* permettendo che la recitassero: il pubblico ha fatto il suo *dovere* fischiandola. —

V

Dal quarantatrè al quarantotto il Martini scrisse le tre commedie sue più lodate: *Il Marito e l'Amante*, *Il Cavaliere d'industria*, *Una donna di quarant'anni:* ora risolveva di farle recitare, e le dava a questo e a quel capocomico, ora le ripigliava, incerto sul valore dell'opera propria, timoroso del giudizio altrui. Bisogna vedere i suoi

manoscritti per capire che diligenza egli usasse nello scrivere, che severità nel correggere: di una scena brevissima restano diciotto versioni. I fortunati, i quali mandano d'accordo calendario e fantasia, e scarabocchiano una commedia ogni mese, sogghigneranno di tanti scrupoli: ma che ci si fa? Il Martini preferiva mettere al mondo pochi figliuoli e robusti tanto da sopravvivere al padre, anzi che molte creature rachitiche, di cui ognuna nasce a confortare i genitori della morte di quella avanti.

Inoltre, alle *missioni sociali* del teatro a quei tempi non si pensava neppure: si credeva che la commedia fosse un lavoro d'arte; mentre oggi pare chiarito che la dev' essere invece un' opera di misericordia, e lo scrittore comico, prima che studiarsi di concatenare logicamente i fatti, di dare attrattiva alla favola e ai personaggi verità di sentimenti e di parola, deve proporsi di consigliare governi, emendare codici, bandire riforme, nutrire gli affamati, vestire gl' ignudi, e via di seguito, lasciando forse al pubblico che va al teatro una sola cura pietosa: quella di visitare gl'infermi.

Nessun dubbio che a far commedie di questa specie c' è più merito; ma, viceversa, a farle secondo i vecchi sistemi ci voleva più fatica e più tempo. Nè allora la perdita del tempo era danno:

l' arte può aspettare; ma oggi che l'autore drammatico ha facoltà di provvedere alla salute de' suoi simili con poche marionette, un zinzino di allegoria e quattro ciarle ionodattiche, sarebbe colpevole se non lo facesse con la maggiore sollecitudine. Alla commedia pacata ed umana d'una volta torneranno i nostri nipoti; quando mercè la commedia *civilizzatrice* non ci saranno più nè adulterî, nè suicidî, nè miserie, nè dolori di denti, e, secondo la sentenza del dottor Pangloss, tutto andrà per il meglio nel migliore dei mondi possibili. O forse allora mancherà argomento alla commedia, e i teatri si chiuderanno: ma che importa? gli uomini perfezionati s'ingegneranno di passare la serata in qualche altro modo.

Mentre nell'animo del Martini si avvicendavano le speranze e gli sgomenti, e se ne stava dubbioso se dovesse o no ritentare la scena, giunse il 1848; ed egli all'ufficio pubblico che sosteneva da parecchi anni [1] ne aggiunse un altro non meno grave; chè avendolo Giuseppe Giusti, amicissimo suo, designato agli elettori di Montecatini in Val di Nievole, questi lo mandarono deputato all'Assemblea legislativa. Senza più curarsi dei vecchi lavori, cominciò allora una commedia politica, *Il Ban-*

(1) Era segretario generale nel Ministero delle finanze, cui soprintendeva il Cempini.

chiere e il Giornalista, il cui argomento eragli consigliato da Giovacchino Rossini: ma non andò più in là del primo atto; perchè chiamato a reggere temporaneamente il Ministero delle finanze, non gli restava agio al comporre, e perchè non erano tempi da pensare a commedie quelli, nei quali si svolgeva la sciagurata tragedia nazionale.

VI

Finalmente nel 1853 un'attrice illustre, Adelaide Ristori, che conosceva e pregiava le commedie del Martini, vinse le dubbiezze e ruppe gl'indugi: e la *Donna di quarant'anni* comparve, mercè sua, nel carnevale di quell'anno sulle scene del *Cocomero.*

La commedia piacque e si replicò più volte, ma non andò salutata da lungo clamore di applausi: e in un giornale fu scritto che gli spettatori erano usciti quella sera dal teatro piuttosto sbigottiti che commossi. Nè poteva avvenire diversamente: pensiamo che s'era nel cinquantatrè, e il pubblico de' teatri italiani si succiava quotidianamente o drammoni malamente imitati da quelli del Pixérécourt e del Bouchardy, o commediole leggerine procedenti a furia di equivoci, senza sugo di sostanza, nè amabilità di forma. Doveva più stupire che commuoversi a una commedia come la *Donna*

di quarant'anni, vera in tutto e per tutto, senza nessuna ricerca di effetti scenici, qualche volta con soverchio ritegno scansati; dove l'autore comico si rivela psicologo sottile, e il dialogo limpido e sonante come un cristallo non soltanto serve allo svolgimento della favola, ma alla minuta analisi di sentimenti delicati; dove i personaggi non sono attori che recitano sulla scena, ma gentiluomini che vivono nel mondo e operano e parlano secondo le consuetudini del ceto signorile, fino allora mal noto agli autori comici italiani e per questo mal dipinto sempre sulla nostra scena; dove la passione non sbotta in declamazioni vane, ma quasi si comprime dignitosamente triste e inesorabilmente profonda; dove dalla prima all'ultima scena ogni atto, ogni parola si volgono a conseguire l'intento finale, che non è di muovere l'applauso breve e volgare, ma di suscitare nell'animo un sentimento durevole di pietà. *La Donna di quarant'anni* è delle commedie più semplici fra quante ne furono scritte; e si capisce facilmente che il pubblico di venti anni fa ne stupisse: forse intendeva che quello era accenno a una forma, se non nuova, sapientemente rinnovata; per cui l'acuta naturalezza e la efficace sobrietà goldoniana lasciano i *campielli* ed entrano nelle alcove; e dopo avere osservato e ritratto i comici chiacchiericci e le allegre galanterie di un secolo imprevidente,

a cui furono delizia i versi del Dorat e i romanzi del Chiari, si preparano a osservare e ritrarre gli affetti irrequieti di uomini che sanno a mente il *Consalvo* e la *Nuova Eloisa.*

VII

Il Martini si compiaceva del successo felice della sua commedia, e dava mano a emendare le altre, allorchè un giornaletto teatrale [1] scagliò contro di lui la solita accusa di plagio. Dico *la solita*, perchè si sa che quando in Italia vien fuori una commedia a garbo, la prima cura di certi critici è d' indagare da chi e come l' autore possa averla copiata ; e subito si scalmanano a frugare nei vecchi romanzi, nelle tarlate Raccolte del teatro straniero, dovunque sia probabile scoprire una traccia del furto desiderato. Se giungono all' intento, bene ; se no, architettano una favola, e vanno, per esempio, narrando alla sordina che il poeta ebbe in eredità da un vecchio parente un fascio di manoscritti, tra i quali, a detta di persone che non vogliono essere nominate, trovavasi il lavoro in discorso.... e così di seguito. Insomma, pur di malmenare uno scrittore vivo, immaginano un poeta

(1) *Le Scintille,* di Torino.

morto; pur di screditare una commedia, sudano a mettere insieme le fila di un' altra. Naturale: la critica fa a questo modo l' ufficio della sbirraglia; e la sbirraglia, se c' è una sommossa alle viste, la denunzia; se no

> Inventa, per non perder la pensione,
> Una rivoluzione.

Col Martini la fecero più spiccia: il signor Giuseppe Saredo, presa un' aria tra sardonica e compunta, disse addirittura che la nuova commedia era tolta di peso dal romanzo di Carlo De Bernard: *La femme de quarante ans.*

Figuratevi il chiasso! I giornalisti in Toscana non sapevano di che scrivere; a Palazzo Vecchio non c' era più il Cempini, ma il Landucci, e dell' antica tolleranza dopo il quarantotto non se ne voleva neanche sentir parlare. Una disputa letteraria di tal fatta era manna! Ognuno volle dire la sua; e chi affermò che il Martini aveva copiato non soltanto l' intreccio, ma fino le frasi del dialogo; e chi, tanto per non ripetere ciò che aveva detto quell' altro e non perdere ogni ragione di polemica, giurò e spergiurò che il romanzo del De Bernard il Martini non lo aveva letto neppure. Solo l' autore della commedia tacque: o perchè tranquillo in coscienza indovinasse che prima o poi gli avrebbero resa giustizia, o perchè

quella disputa gli paresse, com' era realmente, puerile.

Difatti, che della favola del De Bernard il Martini si giovasse in parte, è inutile negarlo; sarebbe negare la luce del sole; ma sarebbe anche mancare di ogni retto criterio asserire che la sua commedia non è che una copia nè più nè meno.

« L'argomento (scrive Lorenzo de' Medici nel Prologo all'*Aridosio*) l'argomento va in istampa, perchè il mondo è stato sempre a un modo.... e non è possibile a trovare più cose nuove, sì che bisogna facciate con le vecchie.... Però non abbiate a sdegno, se altre volte avendo veduto venire in scena un giovane innamorato, un vecchio avaro, un servo che lo inganni, e simili cose, di nuovo li vedrete.... » E con queste parole intendeva significare una verità, la quale, sebbene pronunziata da più secoli, non è potuta ancora entrare in testa a certuni; ed è questa: che l'originalità di un' opera drammatica non deve cercarsi nel tessuto rudimentale della favola, bensì nei caratteri dei personaggi, nello stile dell' autore, nella peculiare facoltà sua di osservare la natura e di ritrarla, nei congegni onde si serve per isvolgere la favola stessa e condurla al logico compimento; e i quali, dato uno stesso intreccio o presso a poco, ti fanno subito distinguere, metto caso, il Goldoni dall'Albergati o il Regnard dal Kotzbüe. Se l'ori-

ginalità stésse nella favola, si potrebbe dire che non uno dei tragici greci fu originale, perchè tutti presero ad argomento le medesime sventure della famiglia d'Agamennone. È nella *Elettra* la mirabile scena della sorella che riconosce il fratello creduto morto e compianto con lungo dolore; ed è altresì nella *Joie fait peur*. S' ha a dire per questo che la signora De Girardin è una plagiaria di Sofocle? E non parliamo del Molière: tutti sanno com'egli saccheggiasse autori italiani e spagnuoli; nè dello Shakspeare, che si fece dare l'*Amleto* dal Belleforest o da Sassone grammatico; pescò il *Troilo e Cressida* nella leggenda normanna di Benoist de Saint-Maur, il *Cimbelino* nel *Decamerone* del Boccaccio e nell'epopea cavalleresca di Gilberto di Montreuil, l'*Otello* negli *Ecatommiti* del Giraldi, la *Giulietta* nella novella del Da Porto o nel poema del Brooke, e via discorrendo. Lo ripeto: se si giudica dell'originalità con tali criteri, non c'è un autore originale da Aristofane in poi, a pagarlo a peso d'oro. Dite intanto al Giraud che non si vanti della *Conversazione al buio;* l'intreccio è preso dal *Rendez-vous bourgeois* dell'Hoffmann: egli non ci ha messo di suo che la *vis comica*.... Lieve cosa! Dite al Dumas che restituisca ad Anton Francesco Grazzini la tèssera dell'*Alchimiste*, tenendo soltanto per sè, com'è giusto, la gaia rapidità del dialogo, la spiccata umanità dei

personaggi.... Ninnoli! Dite al Sardou che se la intenda col Rougemont per l'ultimo atto de' *Nos Intimes;* [1] a lui non spetta altro merito che quello d'aver fatto ridere, dove il Rougemont fece sbadigliare.... Piccolezze!

Ma lasciamo stare gli esempi, chè altrimenti non si finisce più.... Un aneddoto solo, perchè poco noto e curioso.

Chi non ricorda la scena stupenda del *Barbiere di Siviglia* tra Don Bartolo e il Conte d'Almaviva mascherato da Don Alonzo, *élève de don Basile, et organiste du grand couvent?* Quel felice strattagemma d'innamorato il Beaumarchais non se l'è mica levato di testa: lo inventò il Richelieu, che simulava un giorno l'aspetto del Gabalda, vecchio maestro spagnuolo, per amoreggiare con la Duchessa di Berry e farla in barba al Reggente. E il Richelieu da vecchio, cenando a Versailles, raccontava la burla per divertire Luigi XV, sazio oramai de' frizzi del Duca d'Ayen e delle moine della Du Barry. Il Beaumarchais riseppe la storiella e la pose in scena tale e quale, ma non disse mai che il primo gentiluomo di camera di S. M. Cristianissima aveva diritto di chiamarsi suo collaboratore. Un plagiario anche il Beaumarchais?

---

(1) Cfr. il *Discours de rentrée* del Rougemont.

E torniamo alla *Donna di quarant'anni*.

« Un giovane innamorato, un vecchio avaro, un servo che lo inganni, li avete visti altre volte, » diceva Lorenzo de' Medici; sicuro: uno zio, un nipote, un capitano, una donna sulla quarantina, sono tanto nel romanzo francese, quanto nella commedia italiana. Ma che hanno da fare gli uni con gli altri? Che somiglianza c'è fra il *Riccobuoni*, che per quindici anni tra gli stenti e i pericoli della guerra d'Affrica serba incancellato nell'animo il ricordo della sua *Malvina* e la rimpiange come l'unico sorriso della gioventù; e il *Garnier*, grottesco Don Giovanni, il quale corre dietro a ogni gonnella, persuaso della magica virtù degli spallini e dell'uniforme? Son tutt'e due capitani; ma a questo non mi pare la critica abbia da badare gran fatto: basta che quando passano ci badino le sentinelle.

Qual uomo è nella commedia del Martini il *Marchese Stanislao d'Altavilla?* Un vecchio e cortese gentiluomo esperto della vita sì, ma quasi dolente della propria esperienza; burbero tanto più, quanto più pronto a commoversi; così castigato nella parola come affabile nei modi; memore della giovinezza lontana, e per questo capace d'intendere gli affetti de' giovani, inchinevole a compatirne le illusioni, a perdonarne gli errori.

Quale il *Marchese di Pomenars* nel romanzo?

Uno sciancato, strinato sacerdote della diocèsi di Pafo, pronto a recitare un' omelía erotica alla prima femmina che gli capiti innanzi; sguaiatamente inverecondo nel linguaggio, cinico, egoista, inetto; che si figura di aver molto amato, perchè ha passata la vita in quelle alcove che stanno sempre a porta socchiusa; degno zio del *signor di Mornac*, merlotto impaniato che non vuole stridere e non sa liberarsi, dissimulatore con sè stesso, simulatore con gli altri; tanto fatuo, quanto è nobile il *Federigo* della commedia. Quegli stanco di un amorucolo cominciato per vanità e strascicato per pigrizia; questi vinto dalle amare dolcezze, dai dubbiosi desiderî della passione: l' uno pronto a posporre tutto all' eredità dello zio, l'altro risoluto a tutto perdere per la donna che ama. Nel *signor di Mornac* il tedio, in *Federigo* la cura; in quello la cupidigia tenzona con l' abitudine, in questo il dolore sostiene l'affetto e lo afforza.

E dove pure i personaggi secondari si rassomigliassero, chi non vede che all'originalità della commedia basta il carattere della protagonista? *Malvina Vercelli* ha amato due volte in vita sua, all' alba e al tramonto della gioventù: si pente del primo amore, si sacrifica al secondo; leale, fiera, generosa, passionata sempre; colpevole soltanto di aver sognato un amore casto nell' età

degli ardori, e di essersi abbandonata alle lusinghe della passione, quand'era venuto il tempo delle quiete amicizie. Ma chi può contare gli amori della signora *Eudossia di Flammareil?* Con quanti uomini quell'adultera piagnucolosa ha sospirato sulle pagine del Lamartine? Quante volte uscendo dalle braccia dell'amante s'è gettata con finta bramosia fra le braccia del marito? Chi lo sa? *Malvina*, partendosi da *Federigo* per non farlo infelice, lacrima sui frantumi del proprio cuore; *Eudossia*, lasciando il *Mornac* per non essere lasciata, frigna sulle proprie fedi di nascita: quella darebbe dieci anni di vita per un giorno d'amore, questa dieci amanti per un giorno di gioventù. Quando *Malvina* parte, s'indovina che ella andrà a nascondersi in qualche remoto angolo della terra, portando seco i propri ricordi e il proprio dolore e veglierà da lontano, proteggitrice occulta, sulle sorti dell'uomo che suscitò in lei l'affetto estremo e l'estrema speranza; quando la signora di Flammareil va via, si capisce che ella ritornerà senza rammarico, ripicchiata come prima, a correre la china degli amori più facili d'ora innanzi e più brevi, perchè gli amanti non vorranno più leggere con lei del suo Lamartine che una pagina sola; ridicola nel peccato, umiliata dopo il peccato; e così fino al giorno non lontano, nel quale si adatti a divenire l'Egeria di politi-

canti novizi o ad offrire a Dio gli avanzi del diavolo.

Tutta la differenza sta qui: dall'un canto, una donna che a quarant'anni vuol fare ancora la giovinetta, e piuttosto che rinunziare ai piaceri, ai quali s'è da un pezzo assuefatta, si piega a chiedere la freschezza ai cosmetici, l'incarnato alla cocciniglia, l'amore alle concupiscenze momentanee degli adolescenti; dall'altro canto una donna, la quale ha consumato la giovinezza nello studiare la sventura, e conosce la soavità delle gioie intime, l'amarezza delle lacrime solitarie: che può ancora mirarsi bella nello specchio, sentirsi ancora nell'animo capace di avvincere l'amante e di vincere le rivali; e nonostante ciò, prevedendo il domani, distrugge la felicità propria per serbare l'altrui, si rende non sconfitta e fugge rimpianta. Quella è un personaggio da farsa che non fa più nemmeno ridere; questa è l'eroina di uno dei più tristi drammi della vita.

Quando dunque la farsa somiglierà al dramma; quando chi si diverte a muovere la nausea potrà essere imitato da chi s'adopera a ispirare la pietà; quando mal costume ed amore saranno tutt'uno; quando la censura della più stolta fra le debolezze umane avrà qualcosa di comune con la dipintura del più tremendo fra gli umani sacrifizi; allora Eudossia e Malvina andranno a brac-

cetto per le regioni dell'arte, sorelle nate da un medesimo parto; allora la commedia del Martini sarà una copia, nè più nè meno, del romanzo del De Bernard.

Prima, no.

VIII

« Io avrò torto (scriveva nel cinquantacinque il Martini),[1] ma ho per articolo di fede in arte drammatica che la commedia debb'essere il quadro della società e dei costumi: quindi aborro dai grandi intrecci, dai grandi colpi di scena, dalle commedie *a grande interesse*. Chi vuole di questa roba avrà ragione, ma non vada al teatro quando si recita una commedia mia. Il tempo deciderà chi sia sulla vera strada. Io sono convinto (lo dico senza falsa modestia) di essere nel buon cammino, e se casco, come casco pur troppo, egli è per debolezza delle mie gambe, non per avere sbagliata la via. »

E questo ripeteva più convinto che mai gli ultimi anni della sua vita, quando nella tregua dei malori che lo affliggevano, gli era consentito rimuginare insieme con gli amici l'eterno tèma dell'arte: allora svolgeva ampiamente, con rigore

(1) *Lettera a Francesco Galvani.*

di logica e con opportuna ricchezza di esempi, il proprio concetto; parlatore gaio senza pretensione, facile senza prolissità, erudito senza pedanterìa; e tra gli scrittori comici italiani che venivano su a quei giorni diceva prediligere il Suñer, perchè più d'ogni altro si mostrava persuaso di quelle teoriche.

Teoriche giuste, non c'è che dire: le commedie più belle sono le più semplici, e Aristofane, il Molière, il Moratin, il Goldoni, son lì ad insegnarcelo. Ma ogni cosa a questo mondo ha il suo limite; e se è savio evitare *i grandi intrecci* e *i grandi colpi di scena*, non è savio del pari togliere alla commedia il movimento e la sospensione. Di quelle teoriche il *Misantropo in società* fu l'esagerazione, nè io so dar torto al Perrens, il quale, sebbene non parco lodatore del Martini, scriveva: « In quella commedia l'azione è a mala pena delineata; in cinque atti non si fa che dissertare senza riposo di amore e di galanteria; nulla ci attrae, nulla ci sveglia desiderio di conoscere come la commedia finisca. » [1]

E forse il Martini, piuttosto che per smania di affermare con quella commedia un principio estetico, peccò per difetto di osservazione. Egli aveva passato gli anni primi e migliori in quella Firenze

[1] *Revue des Deux Mondes*, 1856.

che io ho tentato descrivere e che fu dal trenta al quarantacinque l'asilo di quanti in Europa cercavano allegri riposi alla vita; città festosamente tranquilla, tutta chiusa in sè stessa, che le vicissitudini politiche degli altri paesi non turbavano neppure: egli aveva in mente la spensierata giocondità dei giovanotti d'allora; si figurava d'essere sempre a quei giorni, e pigliava per noia precoce e inesplicabile la trepida melanconia che i tempi nuovi avevano portato con sè. C'era stato di mezzo il quarantotto; a quella giocondità spensierata sottentravano l'angoscia del presente squallido, la cura dell'avvenire incerto; e il *marchese Riccardo Serpinelli,* persuadente nel 1853 al nipote *Maurizio* che « chi ha ventisette anni, una buona salute, un nome onorevole e quattro o cinquemila scudi di rendita, è assai felice su questa terra, » (1) fa la figura d'un uomo che assiderato nel 1845, secondo il sistema del dottor Grüsselbach, si svegli a un tratto ignaro di otto anni di storia. C'era sì il misantropo nei salotti fiorentini del 1853, come alla Corte di Versailles durante il regno di Luigi XIV; ma il Molière pigliando a ritrarre il Duca di Montausier seppe, checchè ne dica Gian Giacomo per gusto di paradossi, indovinare sotto la querimonia acerba dell'antico alunno de'Calvi-

(1) *Misantropo,* atto I, scena V.

nisti, l'animo buono del soldato di Casale e di Taillebourg; sotto la ostentata ruvidezza del precettore del Delfino, la insuperata cavalleria dell'ospite di casa Rambouillet.

Il Martini invece si fermò alla superficie; non che gli mancasse la facoltà di scorgere più oltre; non poteva dal punto ove s'era posto a guardare. Non vide difatti le titubanze, gli accasciamenti di una gioventù, che aveva tanto subitamente sperato per esser poi tanto crudamente delusa; che tradita dalla fortuna, negava fede agli uomini: perchè impotente a risolvere problemi politici, s'ingolfava ne' religiosi; non aveva più la forza di credere, e non si rassegnava ancora a negare; e mentre ripeteva con Giacomo Leopardi le ardue interrogazioni del *pastore errante nell'Asia*, rimpiangeva con Alfredo de Musset i tempi

où nos vieilles romances
Ouvraient leurs ailes d'or vers leur monde enchanté;
Où tous nos monuments et toutes nos croyances
Portaient le manteau blanc de leur virginité.[1]

E il Martini parlava di « dolori dell'orgoglio vergognosi e codardi; »[2] ma da tali dolori nasce la misantropia acre e sospettosa del Rousseau;

---

(1) De Musset, *Rolla*.
(2) *Misantropo*, atto I, scena V.

il Chateaubriand trasse la misantropia desolata che traspare qua e là nelle pagine di lui, dall'orrore delle carneficine, dalle amarezze dell'esilio, dalle sciagure della patria. *Maurizio Serpinelli*, il protagonista del Martini, non ha sofferto tanto da provare la misantropia del Rousseau, la quale è di tutti i tempi, nè tanto pensato da patire quel nuovo malessere intellettuale che era de' tempi del Chateaubriand e de' suoi; gli mancano (e di qui il poco *interesse* della commedia) le caratteristiche sempiterne che fanno immortali le personificazioni archetipe, e quelle mutabili onde i personaggi di un dramma divengono documento alla cronaca morale d'un secolo e di una nazione.

IX

S' ingannò il Martini sul conto del *Misantropo;* ma vide chiaro dimolto nelle faccende del *Cavaliere d' industria.*

Veniva di Francia, vantava illustri le amicizie, la parentela, il nome: fatto malinconico dalla sazietà e indulgente dall' esperienza, si compiaceva nel raccontare i lunghi viaggi, i duelli, i pericoli corsi, insomma tutti i molti e fortunosi eventi della sua vita. L'alterigia del gentiluomo di antica stirpe pareva temperare nelle maniere con

l'affabilità del filosofo; per le consuetudini di chi è nato e cresciuto nell'opulenza, spendeva e spandeva; prodigo, ma con semplicità, fastoso, ma con eleganza; sui quarant'anni, vinceva per vigoria di corpo e di spirito i giovanotti di venticinque; e perchè non un'attrattiva gli mancasse, anche alla politica chiedeva le sue, e professava altamente la fede ai legittimi discendenti di San Luigi. Egli pacato sempre, s'adirava se gli nominassero gli Orléans; e bisognava compatirlo: era andato da poco, cortigiano della sventura, in pellegrinaggio a Gorizia; stretta la mano al signor di Blacas, l'aveva baciata a Sua Maestà il re Luigi XIX e a Sua Altezza Reale il duca di Bordeaux. Così almeno diceva lui.

Fu accolto a Firenze con quella pronta ospitalità, con la quale s'accoglieva allora da' patrizi e da' cittadini, tanto la gente ammodo, quanto il marame dei *conti aerei* e de' *banditi anonimi* descritti dal Giusti; e della cortese accoglienza parve volesse sdebitarsi subito. Se gli erano aperte tutte le case, egli aprì a tutti la sua; vi si ballò, vi si cenò, vi si dettero esempi di sfarzo, di buon gusto, di piacevole conversazione. Perchè il forestiere sapeva di tutto, dalle cose più frivole alle più gravi; aveva a mente la genealogia de' cavalli da corsa e i conti annui della Banca d'Inghilterra; sebbene maneggiasse maestrevolmente

la spada, scansava con generosa prudenza ogni più lieve occasione di contesa; giuocava, ma da signore, per moda, non per vizio: tanto è vero, che soleva sempre, rimescolando le carte, per interrompere l'uggia della partita, narrare qualcuna delle sue storielle che tenevano a bocca aperta gli spettatori. Vinceva spesso e s'arrabbiava di vincere. Perchè vincere? Ricco di suo, viaggiando aveva comprato cedole inglesi, tedesche, spagnuole, che fruttavano il cento per uno; e nondimeno se ne disfaceva per compiacere agli amici!

Poco dopo il suo arrivo fu desiderato, cercato dappertutto; invidiato dagli uomini che sbalordiva, accarezzato dalle donne, nelle quali pareva fatto apposta per destare la curiosità, che è in esse la causa prima e il più forte incitamento all'amore. Divenne in breve il consigliere dei duchi e il compagno delle duchesse: le mogli gli confidarono il cuore, affinchè ne cancellasse a suo pro il nome di un amante già fortunato; i mariti il patrimonio, affinchè ne cancellasse a pro loro le ipoteche accese dall'usuraio; e per più mesi nella vecchia Firenze non si giurò che in suo nome.

Aveva soggiogato le più belle signore, sgominato la falange dei rivali, confermato ogni giorno più la nomea di amministratore accorto, quando una sera lo videro comparire nella villa del ban-

chiere Fenzi a Sant'Andrea, dov'era convenuta la più eletta parte del bel mondo fiorentino. Annunziò che affari urgentissimi lo obbligavano a partire quella notte istessa per Parigi; non si spiegò più che tanto; e chi suppose ch'egli andasse in Francia per faccende commerciali, e chi per segreti uffici politici. Promise sarebbe tornato in capo a un mese in quella Firenze, della quale si stimava già cittadino e di cui portava seco il più caro ricordo. Partì.... s'avvidero più tardi che egli aveva portato seco un ricordo davvero.... gli scialli turchi lasciati dalle signore sui divani dell'anticamera.

Inutile dire che non si fece più vivo, e che nessuno ne seppe più nulla; ma un po' per volta i suoi raggiri si scoprirono tutti, tutte vennero a galla ad una ad una le sue furfanterie. Nelle casse gli amici scòrsero vuoti difficili a colmarsi: chi portò in piazza le famose cedole che fruttavano il cento per uno, fece ridere della propria credulità; e le signore rimpiansero lungamente il prezzo dei diamanti venduti di soppiatto per pigliar parte all'esercizio delle miniere svedesi, delle quali in Svezia nessuno aveva mai sentito parlare. E avvenne che chi più aveva frequentato il Cavaliere d'industria gloriandosi della amicizia sua, più si adoperava nel farla dimenticare; e quanto maggiore era stato il trionfo delle donne

nel mostrarglisi in pubblico amanti, tanto più grave l'onta veniva loro da quelle tresche: come prima era bramata la sua predilezione, fu benedetto poi il suo disprezzo; vicenda naturale, quando gli amori sono senza affetto e le donne senza dignità. Per qualche tempo qualunque forestiere capitasse a Firenze, fosse magari il ministro dello czar Niccolò o il Cancelliere dello Scacchiere, si trovò male accolto: rinsavimento che durò poco; e quando dieci anni dopo la commedia del Martini comparve sulla scena, Firenze era già ritornata alla imprudente ospitalità di prima.

È la commedia più pregiata fra quelle dell'autore e delle più belle, secondo me, fra quante se ne scrissero nella prima metà del secolo in Italia e fuori. Si conosce opera di un fiorentino, che dell'arte fiorentina serba nel suo lavoro la caratteristica principale: l'armonia; e non cerca come i Francesi l'ideale nella solennità, ma nel felice equilibrio, nella verità armoniosa ed umana, onde piacciono tanto le tele di Masaccio e gli affreschi del Gozzoli. È ben quella dipinta dal Martini l'aristocrazia fiorentina del 1840, gaudente tra i rimasugli del secolo passato: a sentire i colloqui del *Cavaliere Dionigi di Montaperto* e della *Marchesa Ortensia di Campochiaro* tornano a mente le conversazioni della signora di Pommeraye e del marchese d'Arcis nel racconto del Diderot. E intanto

l'azione se ne va speditamente senza bisogno di impulsi artificiosi, così che la commedia serba il pregio delle opere drammatiche veramente belle, nelle quali di quanto succede tutto dev'essere prevedibile dallo spettatore e nulla previsto. E il dialogo corre senza la faticosa abbondanza di arguzie messa in moda dagli scrittori modernissimi, unicamente inteso al compimento dell'azione e alla pittura dei personaggi.

Fra i quali spicca il protagonista; personaggio nuovo sulla scena, e che ha fisonomia tutta propria, sebbene discenda da lungo ordine di antenati. Lo precedono, è vero, il *Pathelin* dell'antica farsa del secolo XV,[1] il *Turcaret* del Lesage, il *Frappatore* del Goldoni, il *Mercadet* del Balzac, il *Ludro* del Bon; ma il *Barone di Newdork* fecondo nella bindoleria come Pathelin, si discosta da lui per tanto spazio, quanto ne occupa Mercadet, Pathelin di seconda mano, tornato al mondo dopo che il Law vi sparse le azioni del Mississipì; sempre in guerra con la onestà, sempre in pace col codice, precisamente come *Ludro*, che è più plebeo, ma più previdente del *Cavaliere d'indu-*

---

(1) Secondo altri, del secolo XIV; il Magnin, per esempio, che la vuole scritta nel 1392 e forse avanti; ma io mi attengo all'opinione del bibliofilo Jacob, che la dice del 1467, e, mi pare, con assai fondamento.

stria; di cui *Turcaret* e il *Frappatore* non eguagliano l'audacia, perchè non sanno imitarne l'ipocrisia; di guisa che può dirsi il protagonista della commedia del Martini si differenzi da ognuno di quei personaggi, e li compendi tutti in sè stesso. Non per questo è un tipo: del tipo non ha che la originaria e generica malvagità, ma lo foggiano diversamente il tempo, la gente; non v'è in lui, come ne' tipi, la immutabilità intrinseca, che viene dallo spiccato predominio di una passione; in casa d'Orgonte, *Mario di Newdork* reciterebbe la parte di *Tartufo,* alla Corte di Monaco quella di *Rabagas;* potrebbe essere oggi *Don Giovanni* e domani *Robert Macaire;* è bensì un carattere, perchè l'autore seppe dargli quella *molteplicità interiore* che l'Hegel reputava necessaria alla *vitalità* delle persone sceniche,[1] e che è rara, più che non si pensi, nei personaggi del teatro moderno.

La novità ardita e reale doveva piacere al pubblico: strapiacque: pochi esempi ha la storia del teatro di successi così felici come quello che toccò al *Cavaliere d'industria:* da quasi trent'anni, cioè dal *Foscarini* in poi, al *Cocomero* non ve n'era stato uno simile. La sera della prima recita il Martini fu costretto a sgattaiolare da una por-

[1] Cfr. HEGEL, *Poetica,* lib. II, cap. III, e *Frammenti sulla Poesia drammatica.*

ticina segreta per liberarsi dagli spettatori che lo volevano sulla scena, dov'egli non consentì mai a salire; non perchè glielo impedisse, come altri credè, la dignità dell'ufficio che esercitava nell'amministrazione dello Stato, ma perchè gli parve che quell'andare a far le riverenze innanzi alla buca del suggeritore fosse un levare il mestiere alle ballerine. Tutti i giornali d'Italia portarono a cielo la commedia: Silvestro Centofanti, Vincenzo Salvagnoli, Gino Capponi trassero da quella argomento a bene sperare delle sorti future del teatro; e Paolo Ferrari, già celebre, scrisse in quell'occasione da Modena all'autore: « Voi siete l'ultimo, a cui ho detto che vi riguardo « come maestro; e poichè l'ho detto a tanti altri « che neppur vi conoscono fuor che per fama, mi « dovete pur permettere di ripeterlo anche a Voi: » le quali parole al Martini furono anche più confortevoli delle lodi de' giornali e degli applausi delle platee. Lodi e applausi che oggi, passati più di vent'anni, non paiono soverchi: perchè il *Cavaliere d'industria* segna un punto, o io m'inganno, nella storia del teatro italiano; sì perchè riconduce sulla scena quanto di buono era nella vecchia commedia; sì perchè, indovinando gl'intenti nuovi dell'arte, non più annunzia, come la *Donna di quarant'anni*, la commedia nuova, ma le apre addirittura la via.

X

Chi sappia quale fosse lo stato del teatro nostro verso il 1845, quando il Martini scriveva le più pregiate commedie sue, darà a lui facilmente il merito, che mi sembra spettargli, di rinnovatore della commedia.

Poichè in Francia lo Scribe s'era sollevato da poco alle altezze della *Calunnia* e del *Bicchier d'acqua*, in Italia si seguitavano a recitare i drammi lacrimosi del Ducange o dell'Ancelot, le commedie glaciali dell'Empis, dell'Etienne e di Casimiro Bonjour. Qui, se ne togli il Giraud ed il Bon, dall'Avelloni in poi s'era scritto poco: meglio per l'arte se non si fosse scritto nulla: qualche meschina farsa il Brofferio, qualche triviale scempiaggine il Casari o il Finoli, qualche sciupacchiatura goldoniana, qualche drammucolo miracoloso il Nota; Paolo Giacometti si faceva largo verso il quaranta col *Poeta e la Ballerina;* schiaffo sonoro, appiccicato ai fanatici che pagavano a peso d'oro le pantofole della Cerrito, ma lavoro scenico fuori di ogni verità, scritto con enfasi declamatoria, ove non è nè umanità di carattere, nè garbo di sceneggiatura, nè grazia di dialogo; tanto clamorosamente acclamato allora, quanto dimenticato subito dopo.

Quando il Martini scriveva il *Marito e l'Amante*, svolgendo sulla scena con indulgente filosofia e con naturale dignità il tèma dell'adulterio, il teatro italiano era tuttavia per questo argomento al *Sospetto funesto* e al *Berretto nero:* [1] quando aggruppava con disinvoltura, non eguagliata che da pochi, i dialoghi avvicendati del *Cavaliere d'industria*, i personaggi della commedia italiana parlavano con la barbara sciatterìa del Giraud o con la cruschevole preziosità del Nota; quando arrischiava la protasi felicissima di quella commedia in un primo atto che non aveva esempi e non ebbe imitazioni, e al quale è solamente paragonabile nel teatro contemporaneo il primo atto della *Fernanda* del Sardou, i servitori e le cameriere si adattavano ancora a fare la parte del prologo e a mettere gli spettatori nei segreti dei padroni; quando rappresentava finalmente con arte sorretta dalla esperienza le costumanze dei gentiluomini, sui teatri italiani i signori si raffiguravano tutti come meritevoli della galera, per antitesi ai poveri tutti meritevoli della beatificazione. Quell'ampiezza di forme era affatto ignota; ignota o negletta quella serenità di osservazione, quella cura de' particolari, quella gaiezza non forzata nè sconcia; ignota, più di ogni altra cosa, l'audacia

1) L'uno del Giraud, l'altro del barone Cosenza.

di spingersi tanto addentro nella realtà. Pochi personaggi ha il teatro moderno dipinti così crudamente come il *Cavaliere Alfredo di Campomoro* nel *Marito e l'Amante,* come il *Marchese Luciano Ardinghi* nella *Morale d'un uomo d'onore;* poche scene più audacemente reali di questa che segue, tratta dal *Marito in veste da camera*, e che fu scritta — importa ricordarlo — nel 1812.

IL MARITO IN VESTE DA CAMERA

ATTO SECONDO

Una sala che dà accesso a due camere da letto. Nel fondo due alcove separate da un largo sodo di muraglia. — Vi è toelette, ecc.

Scena Prima

Teresa, poi Enrico, poi il Marchese e la Marchesa Riminaldi

Teresa (*è addormentata sulla poltrona che sta davanti alla toelette della Marchesa. — Picchiano alla porta d'ingresso*).

Enrico (*di dentro*). Teresa, Teresa.

Teresa (*svegliandosi*). Cos'è?

Enrico (*di dentro*). Presto.... Aprite, ecco la carrozza.

Teresa (*incamminandosi*). Cosa dici? È appena il tocco. (*Apre*).

Enrico. Vi dico che è la carrozza che torna: ec-

cola.... Siete persuasa ora? (*Accende con uno stoppino i lumi nella camera del Marchese, poi va verso la porta d'ingresso*).

Teresa. In che modo così presto?

Enrico. Non lo so davvero. Ma il padrone è uscito stasera di cattivo umore: non so perchè, ma prevedo burrasca. (*Apre la porta d'ingresso, d'onde entrano Evaristo e Cammilla coperti dal mantello, ecc. Cammilla senza far parola entra nella sua camera seguìta da Teresa, che chiude le tende dell'alcova*).

Evaristo (*consegna ad Enrico mantello, cappello, ecc.*). La mia veste da camera.

Enrico (*porge la veste da camera ad Evaristo*).

Evaristo. Cinquantamila lire! Di qui a domani! è molto! (*Pensa*). Le troverò. Trentamila in scadenza. Diecimila il cavallo. E poi.... Sì, le troverò, è indispensabile.... Pensiamo al resto.... Enrico!

Enrico. Comandi? (*Viene avanti*).

Evaristo. Lasciate i lumi nella camera da letto e andate: non mi occorre altro. Domattina suonerò il campanello, quando avrò bisogno di voi.

Enrico (*esce*).

Cammilla (*esce dalla sua alcova coll'abito da ballo, ma senza fiori od altro ornamento in testa, senza i guanti, i braccialetti, ecc. Le tende dell'alcova sono aperte da Teresa, che resta indietro*).

Evaristo. Spero, signora....

Cammilla (*con gran disinvoltura*). Un momento, mio caro.... Farò da me la mia toelette. (*A Teresa*). Non ho bisogno d'altro.... Andate pure a letto.

Teresa (*rientra nell'alcova di Cammilla ed esce per una porta interna*).

Cammilla (*gravemente*). Ora parlate.

Evaristo. Spero, Cammilla, che avrete avuto il tempo di riflettere alla condotta scandalosa di stasera.... e che sarete convinta ch'io non permetterei che tali scene si rinnovassero.

Cammilla (*leggermente*). Oh! veramente avete ragione di prender codest'aria tragica! tutto mi sarei aspettata fuorchè dei rimproveri da voi. (*Più seriamente*). Suppongo che scherziate.

Evaristo (*alzandosi*). Non scherzo, signora.... Se la mia condiscendenza, la mia troppa debolezza forse, vi ha lasciata fin qui padrona.... liberissima, non ho renunziato per questo ai miei diritti.... Voglio dunque sommissione, rispetto.... rispetto profondo per me.... e per tutto ciò che m'attiene.

Cammilla. E che vi attiene?

Evaristo. Questo per il primo articolo. (*Cambiando tuono*). Poi vi darò dei consigli sul conto vostro. Vi dirò che tutta codesta affettazione di solitudine, di ritiro; codesto preteso amore dei libri, della musica, del disegno; codeste baie insomma, con le quali o per singolarità o per altri fini volete far credere di fuggire il mondo per la vita di famiglia, di essere dissimile dalle altre donne, mal si conciliano con certe visibili e imprudenti preferenze, che danno a tutti la spiegazione poco onorevole di questa bizzarra condotta.

Cammilla (*con maggior forza*). Evaristo....

Evaristo. E vi dirò infine che quando pur codeste preferenze dovessero esistere una volta, e ch'io m'adattassi a tollerarle.... mai soffrirei nell'intimità di famiglia persone ch'io non amo, e quel che è più, ch'io non stimo. Ciò vi serva di regola, per il meglio di tutti.... Buona notte (*incamminandosi*).

Cammilla. Che?... Buona notte? Dopo quello che voi avete detto? Che sono queste reticenze? Che sono queste parole misteriose? Spiegatevi dunque; spiegatevi, se ne avete il cuore.

Evaristo. Basta così.

Cammilla. Non basta a me: minacciate, accusate?... Voi? E chi? Accusate vostra moglie.... Ah! Evaristo, avete dunque fin perduta la coscienza dei vostri torti!

Evaristo. Vi prevengo che non sono disposto ad ascoltar dissertazioni sentimentali. Voglio fatti, e non parole: la vostra condotta di stasera è stata doppiamente colpevole. Non parlerò per ora dei vostri segreti colloqui nella stanza del thè; ma voi avete preteso d'insultare una persona ch'era in mia compagnia: voi avete preteso di rendermi ridicolo costringendomi a lasciarla per accompagnarvi.... Certamente avrei potuto rifiutarmi a questa sciocchezza; ma sono uomo di mondo, e so salvare le apparenze.... Avete dunque voluto una specie di trionfo, del quale dovete, e darete una soddisfazione.

Cammilla. A chi?...

Evaristo (*riscaldandosi*). A me, signora, a me che l'esigo, a me che son padrone di esigerla, che

son padrone d'imporvela verso me, o verso altri nel modo e nel tempo che mi piacerà. (*Passeggiando animatamente*).

Cammilla (*restando ferma dove si trova*). Ebbene, v'ingannate. Io non commetterò nessuna bassezza, mai. E poi, parliam chiaro una volta. Che pretendereste voi? (*Cambiando tuono*). Evaristo, io non vi parlerò nè dei motivi della nostra unione, nè dei primi mesi che la seguirono.... No.

Evaristo. E avrete ragione di non farlo. Voglio fatti, ripeto, e non dissertazioni. (*Passeggia*).

Cammilla. Io vi parlo dunque di fatti. Qual vita conducete voi da diciotto mesi in poi? Tutte le vostre prime abitudini di famiglia furono abbandonate, tutti i riguardi verso di me esclusi; diciotto mesi ho languito nella tristezza e nell'abbandono, lacerata dai sospetti, ignorando, e non cercando neppur di sapere se la vostra freddezza, che crescendo ogni giorno andava rapidamente a cangiarsi in disprezzo, avesse a credersi nausea di ciò che poco prima v'innamorava, o l'effetto di una nuova passione. E mentre sola, addolorata, senza sonno.... senza pace, io passava le lunghe serate d'inverno a piangere nel silenzio la mia perduta illusione, e le ore del giorno a far credere a tutti che ero amata e felice; che facevate voi dunque? Immemore di me, di voi stesso, d'ogni dovere, passavate il vostro tempo presso una donna che non ama voi, ma i vostri denari, e ride della vostra credulità.

Evaristo. Cammilla....

CAMMILLA. Oh!... io ero tanto amante vostra, e tanto innocente di codesti contatti, che rimasi diciotto mesi in una deplorevole cecità. Tutto avrei creduto, fuorchè un tale avvilimento. Dall'altra parte, avete saputo con tanta accortezza nascondervi, che tutti son rimasti (almeno fino a poco fa) pienamente ingannati sulla vostra condotta. Ma da stasera la scena è cangiata. Io sono fuggita. Sì, sono fuggita; ma sapete perchè? Non per avere una vittoria troppo facile sopra una donna che onorerei chiamandola mia rivale, ma per salvar voi, voi solo, dal ridicolo, per costringervi pubblicamente ad un riguardo verso di me, che lasciasse ancora in dubbio la società sulla vostra condotta.

EVARISTO. Cammilla, basta così. È questa la prima volta che vi permettete meco un tal linguaggio: sia anche l'ultima. Io non soffro censori. Non ho padroni, e non voglio consiglieri. Ho il diritto di comandarvi: voi avete il dovere di obbedirmi: ecco gli unici rapporti che possono ormai esister fra noi. Intendo poi facilmente donde proceda questo strano cambiamento di abitudini, questa ridicola pompa di energia da romanzo; ma io mostrerò a voi e a tutti che non permetto a chicchessia d'immischiarsi nei fatti miei, nè di dar consigli ed insinuazioni nella mia famiglia. Da oggi in poi voi non riceverete più il Cavaliere di San Leone.

CAMMILLA. Non ho alcun motivo per contraccambiare così villanamente l'amicizia del Cavaliere.

EVARISTO (*alzando la voce*). Il Cavaliere di San

Leone non ardirà più di porre il piede in casa mia.... Sono io che voglio, e così sarà.

Cammilla. Non alzate la voce, se non volete darvi in spettacolo alla servitù, forse non ancora addormentata. — Sappia il Cavaliere che l'ordine è vostro, e non mi oppongo. Quanto a me, sperate invano che io mi conduca in questo modo.

Evaristo. Entra nei miei fini che l'ordine sia vostro. Ciò è una parte di quella soddisfazione che io esigo, e voi la dovete, signora. (*Snoda la cravatta*).

Cammilla. È inutile, non lo farò. (*Resta ferma in piedi colle schiene appoggiate ad una tavola, o ad un altro mobile verso il davanti della scena*).

Evaristo. Non lo farai! Ed osi dirmelo? E speri ch'io non basti a far piegare fin nella polvere codesto tuo orgoglio?... (*Si toglie affatto e getta la cravatta: poi passeggiando agitato*). Credete voi dunque ch'io non veda, ch'io non sappia, che non sappiano tutti a che si riduce codesta stucchevole severità di principii? ch'io non sappia insomma che il Cavaliere di San Leone è il vostro amante?

Cammilla. Siete indegno ch'io vi risponda, e ch'io vi sopporti.

Evaristo (*avanzandosi verso di lei*). Che dici?

Cammilla (*con grandissima forza e dignità*). Sì, è vero, avete ragione di temere. Chi si conduce come fate, giustifica pienamente le debolezze di una donna, e perchè le giustifica, le suppone. E una donna acerbamente ferita nel cuore e nell'orgoglio,

se ha il coraggio di resistere, se ha l'altezza d'animo di rigettare una vendetta facile; una donna insomma che sente tanto la dignità di sè stessa da preferire il disprezzo e le brutalità di suo marito agli incensi e alle adorazioni di un amante; questa donna è sublime. Ma voi, signore, non potete intenderla.... E basta così. La mia riputazione appartiene a me sola; e nessuno ardirà di attaccarla. Io la difenderò dalle calunnie di tutti, e prima di tutto dalle vostre.... Oh! non ridete, non ridete. Sperate invano che io vi dia il diritto di disprezzarmi. Voi non potete pretendere nè sperare la fedeltà di vostra moglie; ma voi l'avrete intera, incontaminata, perchè io rispetto tanto me stessa, da non imitarvi mai.

EVARISTO. Una sola parola, e sarà l'ultima. Domani voi farete dire al Cavaliere di San Leone che non potete più riceverlo.

CAMMILLA. No!

EVARISTO. No? (*L'afferra per il braccio, e lacera un pezzo di trina che guarnisce il suo abito*). No? (*lasciandola e respingendola*).

CAMMILLA (*straccia e getta freddamente il rimanente della trina*). No!

EVARISTO (*si muove impetuosamente verso di lei*).

CAMMILLA (*rimane immobile dove si trova, e fissa il volto dignitosamente in Evaristo*). Vediamo fin dove sapete arrivare.

EVARISTO (*stringe le mani e i denti con tutti i segni di un furor concentrato; poi, trovandosi in prossimità della consolle, afferra una tazza di por-*

cellana e fa un primo movimento, appena avvertibile, come se volesse lanciarla contro di Cammilla).

Cammilla (*senza muoversi*). Oh! siete un vile.

Evaristo (*getta la tazza, che si spezza sul pavimento. Lungo silenzio, rimanendo i due attori immobili nella loro posizione respettiva. Finalmente Cammilla si abbassa a raccogliere i frammenti della tazza*).

Cammilla (*leggendo sul frammento che ha raccolto*). Dieci gennaio 1839. Fu il giorno avanti il nostro matrimonio!... Chi me lo avrebbe detto! (*Si muove, entra nella propria alcova, e chiude le tende*).

Scena Seconda

Evaristo (*dopo aver guardato dietro alla moglie*)

Oh! io sono un imbecille: mi son lasciato dominare da costei. Ma il riparo è pronto; non sarò più debole. Scriviamo le lettere. (*Entra in camera, chiude le tende, dopo avere spento il lume, che, stando sulla tavola, dava luce alla stanza*).

Scena Terza

Cammilla (*che esce pian piano dalla sua stanza con un candeliere in mano, che depone sopra un tavolino*)

Non è possibile che io sfibbi questa cintura. Come fare? Posso chiamar Teresa.... Ma no; non mi voglio far vedere alzata a quest'ora. (*Guarda l'orologio*). Sono le tre. Indovinerebbe la scena che c'è

stata fra noi. Oh! chi me lo avrebbe detto due anni sono! Allora tanto felice, ora ridotta a impiegar l'artifizio, perchè chi mi serve e chi mi avvicina non s'accorga delle mie miserie. Come fare dunque?... (*tentando di slacciarsi*). È inutile, non posso.... resterò vestita.... ma domani?... È peggio. (*Pensa*). Su via.... chiamerò Evaristo; non v'è altro compenso: chi sa che egli non apprezzi almeno quest'ultima mia delicatezza.... e ad ogni modo risparmierò a lui ed a me un ridicolo ed un avvilimento. (*Si avvicina all'alcova del marito, e chiama*). Evaristo.... Evaristo.

Scena Quarta

Evaristo e Cammilla

Evaristo (*tira il cordone, e le tende della sua alcova si aprono. Evaristo è sempre in veste da camera ed occupato presso la tavola a sigillar le lettere*). Che volete?

Cammilla (*con dignità*). Mi duole di avervi disturbato; ma non avevo altro mezzo: nonostante ogni mio tentativo non mi è riuscito di slacciare la cintura, e vi ho impiegate tutte le mie forze. (*Mostra le sue mani che sanguinano*). Non posso nè spogliarmi nè andare a letto, nè voglio chiamar Teresa, che potrebbe credersi in diritto d'indovinare, perchè io sia ancora levata. Vi prego dunque di venire in mio soccorso.

Evaristo (*dopo averla guardata con una certa

sorpresa, e come se gli si fosse presentata alla mente un' idea improvvisa). Un momento, e sono con voi. (*Termina di sigillare il biglietto che avea fra le mani, poi si avvicina a Cammilla*). Vediamo dunque questa cintura ribelle che resiste ai vostri sforzi (*con semplicità e disinvoltura*).

Cammilla. Ecco.... vedete (*mostrando la cintura, che, essendo fermata per di dietro, non può sciogliersi da sè stessa*).

Evaristo. Ah! è presto fatto.... ecco.... (*Slaccia e consegna la cintura; dopo di che sembra volersi occupare nel togliere qualche trina o altra parte del vestiario di Cammilla*).

Cammilla. Vi ringrazio.... Mi basta così. Farò da me il resto.

Evaristo. No.... vi prego.... lasciatemi finire. (*Cammilla è voltata verso i lumi. Evaristo è situato dietro di lei: dopo aver tolto qualche altra parte del suo vestiario, come una blonde o simili, depone leggerissimamente un bacio sulla spalla di Cammilla*).

Cammilla (*rivolgendosi improvvisamente come irritata, incontra il viso di Evaristo quasi sorridente*). Cos' è? che fate.... Voi?

Evaristo. Sei bella, Cammilla.... stasera.... bella come un angiolo.... Forse.... che vuoi?... Qualche volta gli occhi possono essere ammaliati un momento da una bellezza più piccante.... ma poi cessato l'impeto di quest'impressione, e rivedendoti.... rivedendo i tuoi occhi, allora.... allora.... bisogna vergognarsi di sè stessi.

Cammilla. Oh.... no, che dite? Dopo diciotto mesi e le parole di poco fa.... Oh! no, no, non vi credo.

Evaristo. Ascoltami, mia cara.... sediamo un momento.... (*Seggono: Cammilla a destra, Evaristo a sinistra. Evaristo passa il suo braccio destro sulla spalliera della sedia di Cammilla e colla sinistra prende la mano sinistra di lei*). Ascoltami, Cammilla.... Forse io aveva bisogno di una crisi, aveva bisogno di un confronto.... Ho ripensato a quella tazza di porcellana, a quel 10 gennaio 1839.... a quel giorno che mi fece sperare una vita beata.

Cammilla. Oh! l'ho sperata anch'io pur troppo, ma ogni illusione è svanita.

Evaristo. Oh no, non dir così: tu non potresti essere più felice nei tuoi rigori di quel ch'io lo sia stato nel mio traviamento. (*Le bacia la mano*). Tu hai bisogno di me, e se tu hai pianto nel silenzio qualche mese la mia freddezza, te ne compenserò. E perchè dovrei io non amarti? Ah! Cammilla, il mio errore sia il tuo più bel trionfo. Per un tempo regnasti non contrastata nel mio cuore: ora vi regnerai dopo una vittoria, che te ne assicura il possesso per sempre.

Cammilla. Oh! fosse pur vero! Potessi io crederti finalmente. Come ti perdonerei le mie tante lagrime e le tue crudeli parole! Come sarei lieta di seppellire nell'oblìo questi ultimi mesi per ricominciare una vita tutta d'amore! allora benedirei i miei dolori, che mi renderebbero più cara la felicità.

Evaristo. Lo vuoi tu? (*alzandosi*).

Cammilla. Oh Dio!... ma posso io crederti?

Evaristo. Cammilla mia....

Cammilla. Ah sì! Bisogna che io ti creda. Tu sei il primo, il solo che abbia fatto palpitare il mio cuore, il solo che m'abbia data felicità: sei la parte migliore di me. Oh mio Evaristo, che tu sia benedetto! Uno spaventevole abisso mi s'apriva dinanzi agli occhi.... Tu mi salvi.

Evaristo (*aprendo le braccia*). Ah! vieni dunque.

Cammilla (*va per precipitarsi nelle braccia del marito: mentre è per gettarsegli al collo*).

Evaristo (*prorompendo in uno scroscio di risa*). Sì, eh? (*Respingendola*). Oh! come godrei di vederti felice.... Ma che vuoi? Non posso.... Non mi piaci. (*Entra ridendo nell'alcova, e chiude*).

Scena Quinta

Cammilla (*resta immobile e muta qualche istante con gli occhi fissi all'alcova del marito*). Oh! meriteresti un pugnale nel cuore!...

Fine dell'Atto secondo

Non c'è bisogno di commenti. Questa scena, la quale, perchè vera, è sempre viva e fresca dopo molti anni da quando fu scritta, anche oggi tra tanto sfoggio di ardimenti quotidiani appare arditissima, e mostra di quanto il Martini andasse innanzi agli autori drammatici dei tempi suoi.

Nè per questo s'ha da intendere che le commedie di lui sieno scevre d'ogni difetto, e che egli avesse in alto grado tutte le facoltà necessarie a chi scrive per la scena. Gli mancò la vena del riso; e quando tentò il comico schietto nella *Strategica d'un Marito*, riuscì freddo e stentato. E da una parte fu meglio; se no, sarebbe cascato forse anche lui nel gran guaio dei commediografi italiani di tutti i tempi, e dal quale non seppe salvarsi neppure il Goldoni; di non distinguere, cioè, dove il comico cessi e cominci il grottesco. Altri notò e censurò la soverchia semplicità delle sue favole: la osservazione mi pare giusta, non così la censura: la semplicità dell'azione fu legge per i comici e per i tragici greci, i quali si curarono poco delle peripezìe drammatiche, molto dello svolgimento dei caratteri, poichè non si appagavano d'incuriosire gli spettatori, ma volevano cattivarsi l'attenzione loro con la verità della espressione e la vivezza delle pitture morali. E come i greci il Molière: sapreste dirmi gli avvenimenti del *Misanthrope* o del *Bourgeois gentilhomme?* — Il Martini a chi gli moveva quella censura soleva rispondere: « Vi par bello il *Burbero benefico?* — Sì? — Volete saperne l'intreccio? Uno zio che paga i debiti del nipote. »

Ma la semplicità dell'azione può benissimo unirsi con l'*effetto scenico*, che il Martini scansò spesso,

e si vede, con animo deliberato. E perchè gli avvenne nei suoi lavori primi di preparare troppo una situazione, nei susseguenti si contentò di saperla dedotta logicamente, e si fidò al concatenamento delle idee dello spettatore; scordandosi che lo spettatore al teatro non vuole molto ragionare, molto invece divertirsi o commuoversi.

Per ultimo, dicono, fu poco fecondo. Ma alla fama di un uomo e alla gloria di un'arte importa la qualità, non la quantità delle opere. Cinquanta commedie, e non più, bastano a dare al teatro comico francese il primato sugli altri. Se il *Joueur* basta alla fama del Regnard, l'*Irrèsolu* e *The fair penitent* a quella del Destouches e del Rowe, il *Cavaliere d'industria* basterà, confido, perchè lo storico futuro della Commedia italiana ponga tra i fortunati, che la sollevarono a dignità nuova e le infusero nuovi argomenti di vita, anche il Martini.

Il quale più avrebbe scritto, se gli fosse stato possibile lasciare ad altri più ambiziosi di lui le cure dei pubblici uffici.

Vaces oportet, Eutyche, a negotiis
Ut liber animus sentiat vim carminis.[1]

La musa avviva, feconda gl'intelletti, ove non entra pensiero che non sia suo; vuole ella sola

[1] PHAED., *Fab.*, lib. III, *Prolog.*

prostrare negli accasciamenti e suscitare alle speranze, e per le ferite che sola fece, apprestare i balsami sola. Il Martini scrisse poche commedie; ma chi potrebbe numerare quelle ch'egli immaginò? A lui era sufficiente conforto vivere in mezzo ai personaggi nati dalla sua fantasia, guidarli nei labirinti della passione: li conosceva alla fisonomia, li chiamava per nome; fantasmi d'un giorno, passavano ne' suoi sogni operosi, e sfumavano il più delle volte prima ch'egli avesse il tempo di scrivere per gli altri il dramma recitato innanzi a lui. Quante scene degne dei plausi delle platee non ottennero, narrate a diporto, se non l'approvazione di un amico, e si perderono per sempre! Nè il Martini se ne dolse; artista vero per ingegno e per animo, egli valutava equamente la lode dei molti e la stima dei pochi; e senza spregiare le aperte vittorie, sapeva anche e più godere dei segreti trionfi.

Roma, maggio 1876.

NEL SECONDO CENTENARIO
DI CALDERON DE LA BARCA

Da Don Diego Calderon de la Barca Barreda e da Donna Anna Maria di Herrao-Riagno nacque Pietro a Madrid il primo giorno del 1601, rampollo di antica illustre stirpe castigliana. Studiò prima co' gesuiti, poi nella Università, allora fiorentissima, di Salamanca; dicono cominciasse a scrivere per il teatro in età di quattordici anni; si fece più tardi soldato, seguì le armi spagnuole in Italia e in Fiandra scrivendo sempre, sì che poco più che trentenne era giunto a tale rinomanza da sorpassare quella di Lope de Vega. Filippo IV, autore di tragedie egli stesso, lo volle alla corte, lo colmò di onori e di doni. A cinquant'anni entrò in un ordine religioso, e la protezione di Filippo aiutandolo anche nel nuovo stato, divenne cappellano d'onore del re e capo della

congregazione di San Pietro; non ristette per questo dalla antica operosità: sì che, morendo il 25 maggio 1681, lasciò settantatrè *auto-sacramentales,* altrettanti *laos* o prologhi e centotto commedie.

« Poeta assai più grande di Lope, poeta sommo quanto alcun altro meritasse giammai questo nome su la terra. Si rinnovarono in lui, e in un grado molto più eminente, la virtù d'eccitar l'entusiasmo, l'impero esercitato sulla scena, e per recar le molte parole in una, il miracolo della natura.... Io non conosco nessun poeta che abbia saputo a tal grado dare un colore poetico a' grandi effetti della scena, e che, vivamente scotendo i nostri sensi, trasporti altresì la nostra mente in una regione eterea. » [1]

Così del Calderon scrisse molti anni sono Agostino Guglielmo Schlegel; inutilmente il Sismondi si adoperò a provare quanto v'era di arrischiato e di iperbolico in quel giudizio: bastò la parola del grande apostolo del romanticismo perchè il Calderon avesse nella opinione dei più il suo posto accanto ad Eschilo e a Shakespeare, e ponesse i suoi piedi là dove Molière e Schiller toccavano colla testa.

[1] *Corso di letteratura drammatica,* trad. del Gherardini, lezione XVI.

In Italia, il giudizio dello Schlegel va tuttavia per la maggiore: eppure, se v'ha sentenza che bisogni emendare, la è quella: se v'è giudice parziale in siffatta questione, è lui: pieno zeppo di pregiudizi politici e letterari, il quale del teatro del Cervantes, per esempio, non degna esaminare che una tragedia, *Numanzia,* e non conosce, o finge di non conoscere, *El Rufian dichoso*, per la verità dell'osservazione, per la rappresentazione de' sentimenti umani, una delle più felici commedie che sieno state scritte da che mondo è mondo, e tale da accrescere, se fosse possibile, la gloria dell'autore del *Don Chisciotte.*



Se tutto il merito di chi scrive per la scena consistesse nello accatastare eventi sopra eventi, stringendoli con fortissimo nodo; se l'intento principale d'un dramma fosse quello di sbalordire lo spettatore con effetti preparati, ma non preveduti; se il linguaggio scenico tanto più fosse efficace quanto maggiormente carico di lirismi e d'immagini, Calderon de la Barca non avrebbe rivali. A pochi poeti, starei per dire a nessuno, concedè natura fantasia così fervida, così ricca, così pronta, così varia come la sua. In ogni dramma di lui sono tre o quattro drammi che s'intralciano, si avvolgono, qualche volta anzi si confondono: quando

l'azione pare declinare verso la fine, ecco un incidente nuovo che la rialza e la risospinge. Dappertutto egli trova materia di commedia o di dramma: nelle favole mitologiche e nelle vite de' santi, nell'Antico Testamento e nelle leggende cavalleresche, nella storia d'Alessandro Magno e nei casi di Cristina di Svezia: dove dramma non è, egli lo infonde, ogni cosa piegando, mutando, foggiando a suo modo, così agevolmente, senz'ombra di sforzo, che non è possibile non sentirsene stupefatti. Talvolta si capisce che il poeta avanti di scrivere la prima scena ha meditato e preparato fino i più minuti particolari del dramma: tal altra si vede ch' e' si lancia nell'ignoto, fidente di sè, sicuro di trovare azione, incidenti, effetti, nodo, tutto per via. E li trova, e ne trova tanti che, pur intendendo quant'egli ne abbia volontariamente scartati come soverchi, lamentiamo ch'ei non ne abbia scartati abbastanza; e intanto quei suoi personaggi si muovono, vanno, vengono, operano a un cenno suo così obbedienti come egli, cavalier di San Giacomo, doveva muoversi e operare nella guerra di Fiandra a un cenno dell'Olivares.

E si muovono ed operano nel più vasto campo che mai si sia aperto a personaggi scenici; imperocchè nessuno si francasse più del Calderon da ogni pastoia di regole, nessuno spingesse tant'oltre quanto lui la libertà dell'arte. Non parliamo

dell'unità di luogo; Shakespeare è ardito al pari di lui: non dell'unità di tempo; nell'*Origen, perdida y restauracion de la Virgen del sagrario* il primo atto avviene nel settimo secolo, il secondo nell'ottavo, il terzo nell'undecimo; ma rispetto all'unità dell'azione egli si distacca da quanti furono scrittori drammatici nelle letterature moderne. Per lui, la unità dell'azione non si chiude nella finita cerchia degli avvenimenti rappresentati, ma si collega, per una catena impercettibile, a un'azione infinita e per così dire sovrapposta, da cui l'azione scenica è a un tempo dominata e compiuta; onde per la intima natura e l'intento alcuno dei drammi del Calderon si ricongiunge agli antichi, all'*Edipo* di Sofocle per esempio, sostituita al *fato* la provvidenza: ma da quelli si differenzia per la compagine, per la struttura, per le forme esteriori: perchè tra *giornata* e *giornata*, o, come diremmo noi, tra atto ed atto, non v'ha spesso legame apparente di sorta, non v'ha continuità nè di favola, nè di persone: continuità che dura sola, e a volte oscuretta anche lì, nel dramma *superiore*, o, insomma, nel concetto ideale del poeta.

Da questo ideale sgorgano, ora in torrenti limacciosi, ora in purissimi rivi, immagini e movenze poetiche per le quali il Calderon merita di essere annoverato fra i lirici più ricchi e più originali.

Ma detto ciò, e resa al grande Spagnuolo la giustizia che merita, ha da essere lecito dire altresì che, quando lo Schlegel osa porre il Calderon accanto a Shakespeare, oltrepassa i confini onde la opinione è separata dallo sproposito.

Dove sono, in nome di Dio, le persone create dal Calderon che possano accostarsi ad Amleto, a Otello, a Macbeth, a Lear, a Giulietta, a Shylock, a Jago? Dove quella potente e breve efficacia di linguaggio, quella varietà e verità di affetti, di tipi? Paragonate il *Coriolano* di Shakespeare con quello del Calderon: là la divinazione di ciò che fu l'aristocrazia romana, meglio intesa, meglio descritta dal poeta che dallo storico: qui romani travestiti da spagnuoli del tempo di Filippo III. Ha ragione il Sismondi: « *Mètastase dans ses romans dialogués ètait cent fois plus fidèle à l'histoire et aux mœurs de l'antiquité.* »

Ma passi; e domandiamo piuttosto: sono veri i personaggi del Calderon? No: son personaggi allegorici o ideali, tutti più grandi e insieme più piccoli del vero: più grandi, perchè impongono a sè stessi un'intensità di sentimento iperumana: più piccoli, perchè quei sentimenti che vorrebbero esser alti, forti, nobili, sono una esagerazione puerile e quasi la parodia dell'altezza, della fortezza, della dignità. Vissuto in un triste secolo e in un paese corrotto, il Calderon non ebbe

innanzi a sè i modelli ch'egli cercava: e traendo i suoi personaggi dalla fantasia, oltrepassò, nel porli in su la scena la giusta misura. Nei suoi drammi, l'amore diventa una stupida contemplazione; la gelosia, un'irrequietezza fanciullesca; l'onore, puntiglio; il pudore, bigotteria; l'amor di patria, vanteria parolaia; a furia di voler stare alti, que' personaggi — come un po' quelli di Victor Hugo – non attingono più alle sorgenti della vita. E perchè nel dramma quando non è vero il di dentro è sempre falso il di fuori, il dialogo del Calderon è così zeppo di concettini, di tropi, di ornamenti e di arabeschi, di volate liriche e di tirate altisonanti, che anche dov'egli, come nell'*Amare dopo la morte*, sale a tragiche altezze di rado tentate e poche volte raggiunte, impediscono la commozione, trattengono ogni movimento di affetti. Uditelo.

Nell'*Amar despues de la muerte*, Alvaro, un dei mori ribelli, corre in aiuto di Clara, sua fidanzata, e la trova ferita a morte da un soldato spagnuolo; ella, moribonda, lo ravvisa, e:

« — La tua voce sola, amor mio — dice — poteva ancora darmi un alito di vita, farmi felice sul punto di morte.... ch'io ti baci, ch'io muoia fra le tue braccia e.... (*muore*). »

« *Alvaro*. Oh! come mentisce ed erra colui il quale dice che l'amore fa di due vite una vita! Se tali portenti avvenissero, tu non morresti, o Clara,

o io non vivrei: perchè in questo momento, o io morendo o vivendo tu, noi saremmo uguali. O cieli che vedete le mie pene, montagne che mirate i miei mali, venti che udite i miei lamenti, fiamme che contemplate i miei martirî, come permettete voi che la più dolce luce si estingua, che il più vago fiore appassisca, che il miglior soffio vi manchi? Uomini che sapete l'amore, soccorretemi in tanta sventura: ditemi ciò che ha da fare un amante il quale, venuto per veder la sua donna, la notte che deve render pago un amore invecchiato da tanti desiderî e da tanti giorni, la trova bagnata del proprio sangue, oro provato al fuoco più terribile? Che deve fare un infelice il quale invece del letto nuziale trova una tomba, *tumulo* invece di *talamo?*... Ma no, non mi rispondete: voi non potete, uomini, darmi consigli; perchè se in così tristi casi un uomo non opera secondo gli detta il dolore, opererà male ascoltando i consigli. O catena inespugnabile de l'Alpujarra! o teatro della vittoria più vergognosa, della gloria più infame, le tue montagne, le tue pendici non mai videro al loro culmine, al loro piede beltà più infelice. Ma che giova lagnarsi? Che altro sono i lamenti se non il trastullo dell'aria?»

Così parla il dolore: e non mi pare possa essergli scusa il parlare in versi: altrove l'ira parla così: «Rendete le armi e le vite, o questa pi-

stola, serpente di metallo, scaglierà il veleno penetrante di due palle, il cui fuoco sarà scandalo dell'aria. »

Come parli l'amore, ognuno può vedere da sè nel *Maggior Mostro*, nel *Principe Costante,* nell'*A ingiuria segreta, segreta vendetta:* giuochi di parole, immagini strampalate e barocche.

E giuochi di parole e barocchismi sono, lo so, anche in Shakespeare; ma non guastano mai la espressione di un sentimento, non turbano mai l'effetto di una situazione. E per poche di quelle frasi, quante parole di una verità e di una semplicità sublime, quanti gridi, quanti gemiti usciti dal profondo dell'anima! Non così nel Calderon, mai.

Eppure queste enfatiche meditazioncelle, queste volatine dei suoi personaggi piacevano allo Schlegel; gli pareva che, mercè loro, lo spirito dell'ascoltatore si sollevasse in eteree regioni. Non v'ha grande poeta drammatico che non ottenga, chi ben guardi, un tale effetto, che non faccia pensare a cose più alte di quelle che ci mostra sulla scena: ma Shakespeare, tenendosi fermo al dramma, apre l'adito a cotesti pensieri, sì che lo spettatore senza accorgersene li raggiunge: il Calderon dal dramma si stacca ad un tratto, vola altrove per conto suo, e lo spettatore, sospeso tra il mondo scenico e il mondo superiore, rimane ghiacciato, indispettito ed inerte.

Rispetto all'intento morale dei drammi del Calderon lasciamo parlare il Sismondi:

« *Calderon est le vrai poète de l'inquisition; animé par un sentiment religieux, qu'il ne manifeste que trop dans ses pièces, il ne m'inspire que de l'horreur pour la religion qu'il professe. Jamais on ne s'était permis de défigurer à ce point le christianisme. Jamais on ne lui avait prêté des passions si féroces, une morale si corrompue.* »

Ho detto lo Schlegel fautore di quel romanticismo che fu in Germania reazionario e cattolico, critico pregiudicato: potrebbe credersi il ginevrino pregiudicato per un altro verso. Ecco qui il breve sunto di uno de' più famosi drammi di Calderon: *La Divozione della Croce.*

Il protagonista Eusebio è un masnadiero: ruba, uccide, ma serba, in mezzo a' misfatti, un' intima devozione per la croce: tanto che non tralascia mai di porla sulle zolle, onde ricuopre i corpi delle sue vittime. Giulia, sua sorella e sua druda, più feroce di lui, ha la devozione stessa che non la trattiene bensì nè dal furto, nè dall' incesto, nè dall' eccidio. Eusebio, aggredito dalle milizie che lo inseguono, cade morto mentre combatte contro di esse; ma Dio, per ricompensarlo dell' affetto ch' ei portò in vita al segno della redenzione, lo resuscita affinchè un frate lo confessi, lo assolva

e gli assicuri la gloria eterna del paradiso. Giulia, inseguìta anch'essa, sta per pagare il fio delle turpitudini innumerevoli e dei molti delitti quando le vien fatto di abbrancarsi a una croce che trova lungo la strada: la croce si divelle, si alza nello spazio, e trasporta la donna in un asilo impenetrabile a' persecutori.

O io m'inganno, o questo dramma del Calderon basta a significare l'indole del poeta, a dipingere i tempi nei quali egli visse, a spiegare molti fatti posteriori della storia di Spagna e certe condizioni presenti degli Spagnuoli.



Conchiudiamo.

Il teatro di Calderon è una foresta tropicale da cui i posteri suoi svelsero più d'un arbusto per trapiantarlo in proprio terreno. Il teatro italiano del seicento e giù giù fino al Goldoni campò degli avanzi di lui: a numerare quel che a lui tolsero i Francesi cominciando da Tommaso Corneille e scendendo fino a Victor Hugo, al De Musset e al Vacquerie, non basterebbero, credo, volumi. Più libero, e nell'invenzione più ricco di Lope de Vega, più abile del Tellez, più caldo di Guilhen de Castro, più grandioso dell'Alarçon, più originale del Moreto, il Calderon non rimane inferiore nella commedia e nel dramma che a Michele Cer-

vantes, il quale quarant'anni avanti che egli nascesse aveva posto e dramma e commedia sulla via della natura e del vero; dalla quale il fortunato successore li allontanò.

Opinione questa, lo so, nella quale non consentono i più reputati critici spagnuoli: e nondimeno io non mi perito a manifestarla. A buon conto, chi guardi con occhio sintetico alla storia della letteratura drammatica, questo può affermare senza timore di valide obiezioni: nel teatro del Calderon il dramma perde la profonda, umana filosofia e la verità di espressione e di rappresentazione a cui l'aveva cinquant'anni prima condotta lo Shakespeare: nel teatro del Cervantes spicca già il comico vivo e la sottile analisi della passione che faranno più tardi la gloria del Molière e il vanto della scena moderna.

LA FISIMA DEL TEATRO NAZIONALE

Poichè i Russi sono di moda, citiamo una favola russa del Kriloff.

Una scimmia, un asino, un montone ed un orso si cacciarono in testa di concertare un *quartetto*. Procacciati musica e strumenti si adunano sotto un folto gruppo di tigli. Provano, riprovano, il quartetto non va. Dice la scimmia: « Finchè stiamo in piedi non se ne fa nulla; a sedere. » Daccapo: gli archi raschiano, le corde stridono; fastidio non musica. L'asino allora: « Ho capito: bisogna mettersi in fila. » Detto fatto. Ricominciano; peggio di prima. Intanto dall'alto dei tigli gorgheggia un usignolo. « Oh! giusto te! Consigliaci. » « Cari miei, vi manca l'arte e l'orecchio; non siete nati alla musica; o ritti o seduti, o raccolti o schie-

rati, per far che facciate non suonerete se campaste cent' anni. »

La fisima del teatro nazionale ha una storia e non breve; esposta che sia, nessuno mi domanderà, credo, il perchè io abbia qui posto, quasi ad epigrafe, l' apologo del favolista di Mosca.

I

Sono oramai settant' anni che, dopo i più antichi e solitari voti del Metastasio, del Mattei, dell' Algarotti, dell' Alfieri, del Calsabigi, del Pindemonte gl' Italiani si affaccendano a cercare il verso di invigorire e far prospero il teatro nazionale. A raccogliere tutto quanto s' è scritto in questo secolo intorno al « risorgimento » della letteratura drammatica e dell' arte rappresentativa e ai modi più opportuni a promuoverlo, si metterebbe insieme una biblioteca. Cominciò, – chi lo crederebbe? – l' Accademia della Crusca. Nella tornata del dì 11 gennaio 1814, Lorenzo Collini parlatore argutissimo, avvocato dotto e di molto grido, si provò in una delle consuete *Lezioni* a dimostrare *che l' Accademia deve prendersi cura delle produzioni teatrali e della loro recitazione.* Raccontato con garbo (bisogna sapere che il Collini aveva molto viaggiato e si compiaceva nel farlo sapere o nel ricordarlo), che udì già a Bolo-

gna recitare Francesco Albergati, a Ferrara Alessandro Pepoli e Teresa De Petris, a Milano Vincenzo Monti, si dilungò nel rammaricare tanto in Italia si largheggiasse con la musica e alla drammatica si lesinassero, dove pur non si negavano addirittura, gli aiuti; citò ad esempio il *teatro francese* largamente sovvenuto col danaro pubblico; e volle si sapesse d'allora in poi che « l'Accademia della Crusca, nata per conservare e per tramandare ai posteri nella sua purità la nostra lingua elegante e faconda, riconosce essere uno de' più potenti strumenti del suo magistero il teatro tragico e comico, lo prende in tutela, lo dirige, l'emenda, vuol cacciare tanti vizi che lo deformano, soffocare le male voci che lo vituperano, farne l'arena per l'esperimento dei poeti e degli attori, la scuola dei rozzi, il diletto de' culti, lo sfoggio dell'arte l'esempio del bel dire, il trionfo delle lettere, l'ornamento d'Italia. »

Propositi, non c'è che dire, stupendi: ma quando si fu allo stringere e a dichiarare i modi di conseguire quegl' intenti, il Collini ne uscì per il rotto della cuffia: la materia era tanta e tale da eccedere « la misura del tempo conveniente al *suo* favellare: » quando bensì i colleghi ornatissimi non sdegnassero imprendere questa nuova fatica, allora egli esporrebbe con qualche chiarezza in altre lezioni il proprio sistema. Pare che i colleghi

facessero l'orecchio di mercante: perchè il Collini trattò in seguito innanzi a loro dell'*eloquenza forense*, della *proprietà letteraria*, della *influenza della legislazione sulla morale*, ma del *sistema ne verbum quidem:* nè di teatro si parlò più in pubbliche tornate dell' Accademia fino al 1827: sino a quando, cioè, l'abate Zannoni, autore di commedie vernacole, nel commemorare Giovan Gherardo De Rossi morto da poco, augurò andasse ad effetto il disegno con molto calore più volte propugnato dall'*Antologia*.

Si trattava della « *formazione di una stabile compagnia comica*, a spese di privati cittadini s'intende: che, a quel tempo, in Toscana, nessuno avrebbe pensato il Governo potesse immischiarsi di tali faccende. Il manifesto era sottoscritto da parecchi fra i cittadini più facoltosi o autorevoli: il senatore Degli Alessandri, Gino Capponi, Don Cammillo Borghese, Emanuele Fenzi, Giuliano Frullani, Cosimo Ridolfi, Carlo Ginori ed altri.

Tutti questi signori, impensieriti del *continuo decadimento* del teatro, si proponevano *d'istituire co' propri danari una compagnia d'attori comici di prim'ordine*. E qualcosa avrebbero fatto se non era Giovanni Giraud; il quale, non ancora impelagato nelle acque torbide della *Cassa di sconto*, che gl' inghiottirono il patrimonio e poco mancò non sommergessero la sua fama di uomo

onesto, s'intromise, censurò, discusse e, sebbene con le intenzioni migliori, dove si trattava di incitare non riuscì che a distogliere. « Sì, egli scriveva, il teatro italiano ha bisogno del soccorso di persone che procurino di rianimarne la vita o di evitarne almeno la totale rovina; ma la via scelta per ottenere l'intento non è la buona per giungervi; » e in una *Lettera e Progetto alle rispettabili amiche e stimatissimi amici di Firenze* [1] s'adoperava a dimostrare come a volere che il teatro risorgesse, una sola cosa era da fare, ma subito: raccogliere una società di filodrammatici. Il Giraud, quello che fra' nostri poeti comici trasse dalla commedia goldoniana più felici ispirazioni, aveva molta autorità su' fiorentini; non tanta da persuaderli della efficacia terapeutica di un impiastro sopra una gamba di legno. Per non contradirlo, sorrisero; e non si parlò più di nulla.

In quel torno Francesco Righetti « attore al servizio di S. M. il Re di Sardegna » traducendo e compiendo a modo suo la *Storia* del Riccoboni, gemeva anche lui sulle sorti miserrime del teatro drammatico italiano; e con rammarico pungente così, da turbargli insieme l' animo e l' ortografia, lamentava l' Italia non avesse un *Thalma*, un *Le-*

(1) Inedita presso di me.

quain, un *Guinault*, un *Goet*, uno *Sciller*, un *Seridan*, un *Leinzing*, un ciabattino d'*Hansahs*; [1] ma non vedeva la cosa disperata, tutt'altro; per procacciarsi in un batter d'occhio tutto questo ben di Dio consigliava due metodi semplicissimi: primo, i governi d'Italia seguissero l'esempio di S. M. Sarda che sin dal 1820 stipendiava la compagnia comica della quale egli Righetti faceva parte; secondo, « si affidasse a un attore provetto una cattedra pubblica di declamazione. » Un po' di pane per la vecchiaia.

Ribadiva nel 1838 un signor Viganò, ma lasciava da parte i governi e le cattedre; sfiduciato forse per l'esempio di Francesco IV, il quale, conceduto nel 1826 alla compagnia di Luigi Romagnoli diretta da Francesco Augusto Bon un sussidio annuo di 4800 lire e il privilegio di intitolarsi *compagnia al servizio di S. A. R. il Duca di Modena*, nel 1830, scaduto il contratto, non volle sapere d'altri impegni. [2] Fra molti e lamenti e sospiri il Viganò proponeva *la formazione di una società di 800 azionisti per la erezione di dieci compagnie drammatiche italiane.* Non gli badò nessuno; e allora Giacinto Battaglia, commedio-

---

(1) *Teatro italiano* di FRANCESCO RIGHETTI. Torino, per Alliana e Paravia.

(2) Doc. dell'Archivio di Modena.

grafo e critico mediocre ma culto, mise innanzi disegno più modesto. Se dieci vi paion troppe, prese a dire, fatene una. « *Un'associazione formata di persone probe ed agiate, le quali si prestino non solo a contribuire coi loro lumi, ma ed anche a somministrare sotto determinate condizioni e guarenzie, i fondi necessari ad erigere una compagnia di attori che possa venire offerta a modello delle altre tutte* » era, a giudizio di lui « *il primo passo da farsi verso la sospirata rigenerazione tanto invocata del teatro italiano;* » il secondo passo « *offerire larghi ed adeguati premi agli autori e adescare ogni giovane che senta in petto qualche favilla di genio a tentare l'arringo teatrale.* » [1]

Può darsi che il buon Battaglia trovasse gente pronta a contribuire co' lumi; disposta a somministrare i *fondi* non ne trovò; la rigenerazione fu rimandata alle calende greche e, mancati gli adescamenti, non uscì per allora da' giovani petti alcuna favilla di genio.

L'anno dopo (1839) un altro attore, Giovanni Angelo Canova, in certe sue *Lettere* alla Fiorilli Pellandi *sopra l'arte d'imitazione,* [2] confortato

(1) *Delle attuali condizioni del teatro drammatico in Italia e dei mezzi di promuoverne il perfezionamento.* Milano, Vedova di A. F. Stella, 1838.

(2) Torino, tip. Mussano.

dalle lodi di Angelo Maria Ricci, affermò anch'egli per il teatro nulla essere da sperare finchè non ne prendessero cura i governi; ma non fece proposte concrete: e dove le avesse fatte non è probabile i governi le accogliessero da lui, carbonaro condannato insieme col Maroncelli e col Pellico, e rinchiuso già per quattro anni nel carcere di Lubiana.

Dopo tante e tanto vane e querele e preghiere bisognò rassegnarsi; nè di sussidi a compagnie comiche o di incoraggiamenti ad autori drammatici si parlò più in Italia, ch'io sappia, sino al 1852.

Scadeva il contratto del Governo con la compagnia reale Sarda instituita nel 1820 da Vittorio Emanuele I [1] e sovvenuta dai successori di lui

(1) Ecco il decreto:

« Essendoci stato rassegnato affine di ottenere la Sovrana nostra approvazione il lodevole divisamento di una Società che avrebbe per iscopo di istituire in questa Capitale una compagnia stabile di eccellenti attori drammatici italiani; considerando Noi che l'arte drammatica, ben regolata ed opportunamente favoreggiata e protetta, mentre procaccia agli abitanti della capitale un onesto sollazzo, tende ad ingentilire i costumi; e volendo Noi, per altra parte, concorrere con altri principi d'Italia nel conservare la purità della nostra leggiadrissima favella e nel sollevare al più alto grado di splendore un'arte così illustre a un tempo e così profittevole, in cui felicissimi ingegni italiani hanno dato prova di singolar valore, ci siamo di buon grado determinati ad approvare

con 25,800 lire per ogni anno. Il direttore Righetti fece una petizione alla Camera affinchè deliberasse per tempo se lo Stato avesse o no a sostenere tuttavia quel carico.

Intorno a tale petizione riferì nella tornata del 13 marzo il deputato De Maria; il quale esposti « *i vantaggi che alla educazione dell'intelletto, all'emendazione e ingentilimento di costumi può recare l'arte drammatica quando si eserciti da*

---

l'esecuzione di un siffatto disegno, persuasi che il mezzo più spediente a migliorare e perfezionare l'arte drammatica si è l'istituzione di una compagnia di ottimi attori. Desiderando poi che una simile istituzione ottenga più facilmente il suo fine, e volendone assicurare la durevolezza, abbiamo giudicato di far ciò eseguire a spese del regio erario e risoluto che una tale esecuzione sia affidata alle cure della nobile direzione dei teatri. Per mettere poi questa in grado di più agevolmente compiere a questo incarico, vogliamo che siano alla medesima aggiunti cinque soggetti che verranno da Noi nominati.

A questo fine la suddetta direzione presenterà un modello di esecuzione e proporrà la somma necessaria da pagarsi dal regio erario, la quale non dovrà oltrepassare la somma di lire 50,000.

Finalmente è Nostro volere che il repertorio delle azioni drammatiche che dovranno rappresentarsi da una tale compagnia sia composto e determinato dalla Nobile Direzione e sottoposto quindi all'approvazione del Primo Segretario di Polizia.

V. EMANUELE

DI S. MARZANO.

uomini che tutta ne comprendano la dignità e l' importanza; » affermato che « *i governi più amici del progresso cercarono sempre di mantenere fiorente ed onorata la scuola di popolare ammaestramento, di stimolo a generose azioni che si può avere nella scena,* » conchiudeva, proponendo la petizione fosse « *mandata al ministro dell'interno perchè stipulasse d'urgenza un nuovo contratto, e col minore onere possibile della finanza provvedesse a conservare e migliorare un istituto così vantaggioso ed apprezzato.* »

Il discorso del deputato De Maria non provava, in sostanza, che una cosa sola: come sia lecito, a sostenere una tesi qualsiasi, sballare senza censura ne' Parlamenti spropositi così marchiani che non profferirebbe senza vergogna un alunno di ginnasio. Per lui il Governo degli *wighs* che non sovvennero mai nè autori, nè attori non era amico di progresso; amicissimi invece la monarchia di Luigi XIV, e l' Impero. Ciò nonostante tutto sarebbe andato per le lisce, se non sorgeva Lorenzo Valerio, deputato dell' opposizione, parlatore disadorno ma ragionatore sicuro. S' oppose al rinvio; e dette le mosse a una discussione che non soltanto durò per tutta intera quella tornata, ma seguitò nell' altra del 27 marzo. Discorsero lungamente più volte, oltre il Valerio stesso, il Michelini, il Brofferio, il Bastian, il Mantelli, l'Avigdor,

il Ravina, il guardasigilli Galvagno, e il Cavour ministro delle finanze.

Il Brofferio con la eloquenza consueta, meglio da comizio che da parlamento, piena di calore e di colore, alla quale l'enfasi procacciava applausi e toglieva efficacia, si affaticò nel dimostrare la necessità di mantenere il sussidio; piuttosto impiacciato che sorretto dal collega Mantelli discorritore oscuro e dialettico infelicissimo. Tutti gli altri di opposto parere.

Diceva il Brofferio: « *Il patrocinio dell'intelletto umano è ufficio d'ogni governo civile; il teatro è arringa di civiltà e sacerdozio d'intelligenza:* » una compagnia meglio che mediocre non può sostenersi senza gli aiuti dello Stato dunque.... la conseguenza tiratela voi. Se il governo inglese non sovvenne teatri, li protesse la Corte. La Francia spende per i teatri di Parigi quasi due milioni: negherete voi 25,000 lire? Prima del 1820 si recitavano sulle scene di Torino gli *Alvaros mano di sangue*, gli *Esiliati in Siberia* e altre simili « *mostruosità.* » La compagnia reale tenne il primato dell'arte rappresentativa, « *richiamò il buon gusto, rivendicò il buon senso; e poco stante si vide restituita in quei teatri la cittadinanza al Goldoni, al Metastasio, all'Alfieri, all'Albergati e a tutti i maestri della scena italiana.* » Onorate le arti liberali. « *Senza di esse si possono avere arsenali,*

caserme, navi, porti ed orgoglio di potenza e materiale prosperità; ma i conforti del cuore, ma i dominî dell'intelligenza, ma i morali godimenti, ma i nobili slanci dell'anima non si possono avere. » Citava Pericle, la Marchionni, Maria Teresa, Augusto, il Vestri, il Tasso, il Garibaldi, il Corneille, Sparta, Ninive, Menenio Agrippa, la Ristori e Cosimo de' Medici e conchiudeva fra gli applausi dell'assemblea: « *Non dimentichiamo nelle poetiche illusioni da cui siamo circondati che perduta la corona del mondo rimane pur sempre all'Italia per consolazione dei suoi lutti lo scettro della intelligenza, e non fia che questo scettro che l'invidia e la sventura non ci poterono togliere venga da noi con reo disprezzo gettato nella polve.* » (*Polve*, non polvere).

Gli altri con più umili parole obiettavano: — È proprio vero che il teatro istruisca ed educhi? Non stiamo a discutere; a ogni modo se si tratta di educazione e di istruzione, prima provvediamo alle scuole, penseremo ai teatri più tardi. Non è vero che la Corte d'Inghilterra protegga i teatri; gli protesse in altri tempi il Principe di Galles che fu poi Giorgio IV; non perchè gli stesse a cuore l'arte, ma perchè gli piacevano le ballerine. Se la Francia spende due milioni padrona; a noi pare ingiusto che i contribuenti della Bre-

tagna e della Normandia paghino il divertimento a' parigini; e a nessun patto consentiremo si gravino gli agricoltori del Canavese e i montanari della Valsesia per procacciare a' Torinesi *i conforti del cuore e gli slanci dell'anima;* che nei teatri nostri avanti il 1820 si recitassero i drammi dei quali parla il Brofferio è vero, ma ora vi si recitano le commedie dello Scribe tradotte e tradotte male; se il divario sta tutto qui, se è questo soltanto l'utile che si trae dal sussidio, si può, ci pare, abolirlo senza rimorso. E (seguitavano) poichè noi non ci contentiamo delle affermazioni, come farete a dimostrare che la compagnia reale tenne il primato nell'arte rappresentativa? Le compagnie del Fabbrichesi, del Domeniconi, della Pellandi, del Demarini furono forse da meno? Quali attori, fra i meritamente celebri, si educarono alla sua scuola? Il Vestri se ne andò; Gustavo Modena non vi entrò mai; la Ristori ne uscì giovanissima e senza fama, vi tornò già provetta ed illustre. Lo Stato non può oggi sopportare questa spesa, e se anche potesse non dovrebbe: l'aiutare compagnie comiche non è ufficio suo. — Tirato finalmente un ultimo strale contro il Brofferio che osava proporre sussidi a' teatri dopo avere negato danaro alle fortificazioni, anzi a' *propugnacoli* di Casale, conchiudevano concordi: non daremo un centesimo.

Interloquì il Cavour; e perchè egli, quando non gli pareva necessario, non negava nè affermava mai troppo ricisamente; prese anche quella volta la via di mezzo, tanto più che era la più breve e la più sicura. « Io non considererò la questione (disse), nè dal lato della poesia, nè dal lato dell'arte, nè dal lato della morale. Io credo che l'onorevole deputato Brofferio abbia troppo esaltato il merito dell'arte drammatica e i benefizi che ne possono ridondare alla popolazione.... Io dichiaro schiettamente che se la nazione fosse in condizione tale da poter provvedere non solo ai suoi bisogni, ma anche ai suoi diletti, io in questo caso non spingerei il puritanismo tant'oltre da negare un sussidio per far fiorire l'arte drammatica; ma quello che già dissi e ripeto si è, che quando il Governo e il Parlamento sono costretti da una dolorosa necessità ad imporre nuovi sacrifici alla nazione, non è conveniente di chiedere questi sacrifici a nome di ciò che non è di pretta necessità. » Il Cavour, accorto e attento così nei piccoli dibattiti come nelle gagliarde prove parlamentari, ristretta a quel modo la questione, ottenne il consenso di tutti; del Brofferio, che per quello scappavia menava a salvamento le proprie teoriche; del Valerio e de' compagni suoi i quali, per un verso o per un altro, conseguivano l'intento propostosi: abolire il sussidio.

E il sussidio fu abolito e la Compagnia reale disciolta. [1]

Se non che, dalla porta la quale il Cavour lasciò socchiusa e donde era scampato il Brofferio, molta gente si provò di lì a qualche anno ad entrare. Nel 1858 Gaetano Gattinelli scriveva: « Piovono progetti di riforma del teatro drammatico italiano da tutte le parti » [2] e offriva il suo bravo progetto anche lui. Il Gattinelli, buon attore, discretamente istruito, in alcune parti eccellente, molto beato ammiratore del proprio ingegno e della propria sapienza, s'era eletto apostolo del « risorgimento » e esercitava il mandato con la irrequieta pertinacia di tutti gli apostoli. Da Brescia tempestava di lettere il Brofferio e il Farini affinchè scotessero il Cavour, lo esortassero a somministrare al moribondo teatro il cordiale miracoloso che gli avrebbe infuso vita e vigore. [3] Il Cavour faceva il sordo, il Brofferio ruppe gl' indugi; e nella tornata del 21 giugno, propose alla Camera di assegnare al bilancio del Ministero dell' interno 50,000 lire per incoraggiamenti al-

---

(1) *Atti del Parlamento Subalpino,* Sess. 1852, vol. IV, pag. 106-112 e 297-308.

(2) Progetto per la fondazione di un istituto drammatico in Torino. Torino, 1858.

(3) Gattinelli, *Dell'arte rappresentativa.* Roma, Capaccini, 1877, pag. 5.

l'arte e alla letteratura drammatica. Citò il decreto del 1820; lamentò che i ministri liberali lesinassero all'incremento dell'arte ciò che avevano conceduto il San Marzano, il Roget di Cholet, il Pralormo, strumenti di governo dispotico, ripetè gli argomenti addotti nel cinquantadue, e in gran parte sfatati; lusingò l'amor proprio paesano, ricordando Alberto Nota, Carlo Marenco, Silvio Pellico, Davide Bertolotti; perchè il Brofferio era di manica larga, e dopo aver prima assegnato un posto tra' maestri della scena italiana all'Albergati, ora ci ficcava anche il Bertolotti. E visto che il Bertolotti non faceva effetto, dette di mano all'Alfieri. « Oh! se quella sdegnosa anima di Vittorio potesse alzare il capo dal monumento di Santa Croce, dove indarno tentano svegliarlo le codarde ingiurie straniere, e volgendo intorno lo sguardo, udendo in Piemonte cinguettare di libertà, chiedesse a che sia giunta quella scuola sublime di liberi sensi da lui fondata e si vedesse circondato di silenzio, e non ascoltasse nella muta arena che qualche gallico ritornello.... oh! tolgalo il Cielo! egli si strapperebbe dalle chiome l'alloro e ritornerebbe incontanente fra le ossa e la polve. » (*Polve*, non polvere).

Forse era cosa combinata prima; fatto sta che questa volta il Cavour si mostrò meno restio.

Acuto com'era, buone ragioni non ne trovò neppur lui e si schermì con delle frasi: il culto dell'arte.... l'educazione del popolo.... Egli, veramente, quella proposta non l'avrebbe fatta; se la Camera pensava di accoglierla, si rimetteva alla saviezza sua.... facesse lei; il Ministro pigliava impegno di spendere i danari nel miglior modo possibile.

Contro la proposta parlarono i deputati Quaglia, Moia, Di Rorà e daccapo il Valerio, se non « col calore giovanile » di sei anni prima, con più sicura esperienza. Il deputato Genina consentì la spesa; ma a patto che « si ordinasse il teatro in modo da essere scuola di moralità a qualunque teatro accorrano gli spettatori, » un affare da nulla; il Buffa, per conciliare, voleva si dessero 30,000 lire soltanto; il Boggio, per uscirne, 15,000; il sussidio svaniva a vista d'occhio. Perchè il Brofferio non specificava che cosa s'avesse a fare: voleva spendere; ma come? Una « scuola sublime di liberi sensi » nessuno computava lì per lì quanto potesse costare, e tanto era dire uno come dieci. S'accordarono così: non si deliberasse per ora; il Ministero consultatosi col Brofferio porterebbe fra giorni alla Camera proposte concrete.

E il 25 giugno il Cavour presentava difatti un disegno di legge per l'*incoraggiamento al teatro*

drammatico nazionale. [1] Vi si proponeva di assegnare al bilancio del Ministero dell'interno la somma di 50,000 lire da erogarsi ogni anno, parte nel sussidiare una compagnia drammatica, parte ad incoraggiare gli autori « *che nelle loro opere teatrali onoreranno l'Italia.* » Al disegno era premessa una relazione breve che il Cavour certamente non scrisse e, ad onor suo, vorrei dire non lesse. Fiorivano in quel tempo le compagnie del Domeniconi e del Dondini ottime e quali se ne videro di rado sulle nostre scene; il Bellotti-Bon ne componeva un'altra, e aiutato da un facoltoso cittadino di Trieste girava l'Italia incettando commedie, spronando gli scrittori, promettendo remunerazioni inusate; nondimeno la relazione non si peritava di affermare che « *gli autori privi di teatro per esporre le loro opere, privi di incoraggiamento per dedicarsi alla drammatica letteratura, si ritirano anzi tempo dalle difficili prove e lasciano vuoto l'onorato arringo.* »

Ma di questo e degli altri argomenti debolissimi tutti, che si invocavano a sostegno della proposta fece ragione il deputato Bottero, relatore per la Giunta eletta dagli uffici, i quali tutti deliberarono di respingere il disegno di legge. Giova

---

(1) *Atti del Parlamento Subalpino,* Sess. 1857-58. Documenti, vol. II, pag. 1170.

riferire alcuni passi di quello scritto pieno zeppo di logica e di buon senso.

« Sia pur vero (diceva il Bottero), che la libera concorrenza in cui la Camera pose fiducia nel 1852, non abbia potuto rimarginare le piaghe del teatro drammatico che il sistema del sussidio non aveva potuto impedire; sia pur vero che le speranze del Parlamento non sieno state finora coronate da successo. Ma il sistema del sussidio, durato trentatrè anni, anni di pace da prima, anni d'entusiasmo in seguito e sempre all'arte oltremodo propizi, non aveva esso pure fallito alla pubblica aspettazione? La compagnia sussidiata che meritamente nei suoi primordi fu segno d'universale ammirazione, non degenerò fatalmente nel suo complesso, invece di progredire?... Un solo sperimento può dirsi per lunghezza di tempo e per favore di circostanze compiuto a dovere; lo sperimento cioè del sussidio e del privilegio, che altro esito non ebbe che di far penetrare più profondamente negli animi il convincimento della necessità di abolire il privilegio, di sopprimere il sussidio....

« Nobilissima e generosa è l'ambizione di chi per la sua patria agogna il primato in ogni ordine di cose; ma vanamente a questo si aspira quando si reputano indispensabili a tal uopo elementi artificiali e sussidi governativi; imperocchè già con ciò solo si rinunci nel fatto ad ogni fiducia nella

spontaneità nazionale che sola è capace di meritare e di raggiungere il primato.... Nella stessa Francia, la quale spinge sino alla manìa il sistema di accentrare ogni cosa nel governo, nella stessa Francia dove il sospettoso dispotismo, appena intraveduta la potenza del teatro nascente, affrettavasi di assorbirlo con l'imporle sussidio e disciplina, quell'ordinamento teatrale accademico che qui vorrebbesi imitare come indispensabile ai progressi dell'arte, fu non già susseguito ma preceduto da quei tre sommi scrittori drammatici che tengono tuttora lo scettro dell'arte....

« E qui facciamo punto; che veramente sarebbe superfluo di accumulare altra serie di fatti per dimostrare l'inopportunità di siffatta proposta, particolarmente agli occhi delle provincie remote, le quali facilmente consentiranno con coloro che opinano che, se mai il sistema dei sussidi teatrali avesse da rinverdire, ciò dovrebb'essere cura ed opera dei municipi interessati, non mai del pubblico erario. » [1]

In Piemonte fu quella l'ultima prova; la guerra nazionale dilungò le speranze, non infiacchì i propositi; e quelle si fecero più vive, questi più

(1) Relazione fatta alla Camera il 28 giugno 1858. *Atti del Parlamento Subalpino*, Sess. 1857-58. Docum., vol. II, pag. 1171 e seg.

ostinati dopo la costituzione del regno. Fino allora quanti lamentavano il decadimento della nostra letteratura drammatica ne accagionavano tutti, chi più chi meno, le signorie forestiere, la divisione dell'Italia, la mancanza di libertà. Fatta l'Italia e scorsi due o tre anni, i Molière vaticinati e aspettati non si facevano vivi. Si guardarono in viso stupefatti. — Come? L'Italia, dove, secondo Cyrano di Bergerac, tutti nascono comici, liberata dai duchi e dai granduchi, dai governi tedeschi e preteschi, non avrà una letteratura drammatica degna di lei? Come? In tempi di tirannìa sorgeva un Goldoni e non ce ne debbono essere almeno dieci in tempi di libertà? Ebbe, sì o no, l'Italia, poeti, pittori, scultori insigni? E allora deve avere anche i commediografi. — Paiono favole; ma se leggete i giornali di quel tempo vedrete che ragionavano così. Ahimè! fecero scuola. Nessuno disse: badate, non *omnia possumus omnes;* ci sarebbe egli il caso che l'ingegno degli italiani, il quale in alcuna delle arti toccò il grado supremo, ad altre sia meno adatto o men pronto? La Spagna ebbe commediografi valenti e pittori insigni, musicisti no; l'Olanda e la Fiandra pittori eccellenti parecchi, poeti pochi e mediocri. Dove sono le commedie tedesche? Quaranta volumi, sicuro, tra l'Iffland e il Kotzbue, ma in Germania non se ne vantano.

No; dissero invece: in Italia i grandi artisti ci furono quando i Papi, i Medici, i Gonzaga li proteggevano; e si tornò alla vecchia idea del Brofferio, manifestata, propugnata ora in dozzine di libri e libercoli che tutti assalivano il governo, lo accusavano d' incuria e d' inerzia, gli intimavano di provvedere al solito incremento delle lettere e al decoro della patria. Il barone Ricasoli, che dittatore in Toscana nel 1860, tanto per far qualcosa, aveva istituito un premio da conferirsi ogni anno al miglior lavoro recitato su teatri di Firenze, (1) nel 1862 presidente del Consiglio de'ministri e ministro dell'interno, a stornare quella ressa, per suggerimento di Celestino Bianchi suo segretario generale, nominò una commissione. Chiamò a comporla Felice Romani, Paolo Ferrari, Tommaso Gherardi Del Testa, Giovanni Sabbatini, autori drammatici; Filippo Berti, scrittore di commedie anche lui (tra le altre degli *Amanti Sessagenari* in cui fu celebre il Vestri) ma più noto per avere diretto a Firenze un ginnasio drammatico; Biagio Miraglia, direttore al Ministero dell'interno, e un vecchio capocomico, Luigi Domeniconi.

A questa Commissione propose il Ricasoli parecchi quesiti; alcuni concernevano gli uffici della

(1) Decreto-legge del 15 marzo 1860.

censura, altri la proprietà letteraria, l'ultimo « il miglioramento del teatro nazionale. »

Era concepito così:

« Deve il Governo stanziare una somma a beneficio del teatro italiano perchè sieno:

1° eccitata l'emulazione degli autori drammatici;

2° agevolata l'istruzione degli artisti;

3° sussidiate e dirette alcune compagnie che facciano una concorrenza vantaggiosa al decoro del teatro italiano? »

La Commissione studiò, ponderò, discusse assai lungamente e rispose.

Ad eccitare la emulazione degli scrittori drammatici propose la « istituzione di tre premi da conferirsi ogni anno alle migliori produzioni recitate sui teatri ove agiscano compagnie sussidiate dallo Stato; un premio, cioè, a quell'opera drammatica che meglio risponda alle ragioni della letteratura e dell'arte; gli altri a quei due lavori che offrano un più efficace e nobile insegnamento alle classi meno culte del popolo. »

Ad agevolare l'istruzione degli artisti opinò « si istituisse un ginnasio drammatico a Firenze, subito: poi a mano a mano altri simili in Napoli, Milano, Torino. A ciascuno di questi ginnasi, governato da un direttore nominato dal Ministro dell'interno, si dovrebbero assegnare 40.000 lire:

vi sarebbe insegnata l'arte rappresentativa e le altre arti attinenti alla medesima, cioè aventi per iscopo di educare la mente, la voce e la persona; la mente con un insegnamento storico-letterario, la voce con la musica e l'esercizio del bel porgere, la persona con l'esercizio della scherma e del ballo. » Opinò finalmente si avessero a sussidiare cinque compagnie comiche; forse meno, certamente non più.

Felice Romani voleva strappare qualcosellina per ricondurre il dramma lirico « *al lustro che ebbe ai tempi del Metastasio* » ma non parve ai commissari che i facitori di *libretti* fossero da incoraggiare. Scrissero nel verbale: « *ai tempi del Metastasio e del Romani* » e tirarono innanzi.

Per provvedere a tutto la Commissione domandò si spendessero 400,000 lire ogni anno; anzi nel primo, per sopperire « *all'impianto*, » mezzo milione cifra tonda. (1)

Il chiedere a un Ministro italiano nel 1862 mezzo milione era, non c'è dubbio, prova di singolare coraggio; ma non dimostrava a sufficienza la voglia dell'ottenere. Compiuti i lavori, il ba-

(1) Commissione per la riforma della Revisione teatrale e pel miglioramento del Teatro Nazionale. Processi verbali redatti da Giovanni Sabbatini, segretario della Commissione medesima. Copia di mano del Sabbatini presso di me.

rone Ricasoli accolse e congedò i commissari con cortesia tanto squisita, quanto furono inutili le loro fatiche; i commissari se ne tornarono a casa e di quelle proposte non si curò più nessuno.

Ma seguitarono le lagnanze pubbliche e le esortazioni all'orecchio di ministri pazienti e indulgenti; durò

per tanti e tanti e tanti anni di fila

e dura tuttavia la profluvie degli opuscoli e de'*progetti*, tanti che non si potrebbe qui esaminarli, tali che non giova, perchè si ripetono l'un l'altro e tutti ripetono gli argomenti stantii di mezzo secolo fa. E chi vuole i premi, e chi le scuole di recitazione e chi le compagnie sovvenute dallo Stato e chi tutte insieme queste opportunissime ed efficacissime cose. Ogni tanto piccoli interessi e vanità smisurate suggeriscono, sobbillano, sospingono. Domandano premi e concorsi e basta un po' di criterio per intendere che i concorsi ed i premi, solleticando gl' inetti, possono crescere il numero stragrande delle commedie cattive, non già suscitare l'ingegno in chi non l'ebbe da madre natura, nè insegnare l'arte a chi non c'è chiamato; domandano scuole e dimenticano l'ammonimento del vecchio Dumas che scrittore, direttore di compagnie, impresario, acquistò nelle cose del teatro tale esperienza che forse mai nes-

suno ne ebbe altrettanta. « Datemi un pompiere, diceva, e ne farò forse un attore; di un allievo del Conservatorio non ho mai potuto far nulla. » Domandano la istituzione di una compagnia stabile, magnificando le tradizioni della *Comèdie française* e non sanno o non dicono che essa fu impaccio non aiuto, che ogni rinnovamento nella letteratura drammatica e nell'arte rappresentativa si compiè o senza o contro la *Comèdie française;* che da parecchi anni in Francia gli uomini competenti si adoperano tanto a certificare e segnalare i danni di un tale istituto quanto la gente che non se ne intende si scalmana da noi nel proporlo ad esempio.

E prima si inventano le leggende e poi le si invocano documenti di storia. Coloro i quali s'arrabattano a dimostrare che lo Stato ha fra gli uffici suoi anche quello di proteggere l'arte e gli artisti non tralasciano mai di citare Napoleone, accoppiando col suo nome quello del Talma. E un certo effetto l'ottengono; non tutti, per far piacere al-l'Yung e al Lanfrey, si adattano a credere che Napoleone fosse addirittura un cretino; in qualche conto la tengono l'opinione di lui. Inoltre, se la protezione imperiale valse a dare alla Francia l'attore più insigne, chi sa, pensano, che a furia di proteggere non spunti anche qui, un giorno o l'altro, il Roscio secondo. — Ma c'è da

osservare che il Talma era già tale artista nel novantatrè e tanto famoso da insospettire con la sua fama e infastidire il Robespierre: (1) che se Napoleone console e imperatore si degnò pagare più volte i debiti del più illustre e più prodigo fra gli attori del tempo suo, di èsser affabile con lui, quegli aveva potuto molti anni innanzi sovvenire di libri e di biglietti gratuiti, forse di danaro, gli ozî e le strettezze del generale Bonaparte. (2) Napoleone lasciamolo stare; io non so se egli dicesse la verità quando affermava in pieno Consiglio di Stato che istituendo i premi decennali non s'era proposto altro fine se non quello di fornire ai Francesi una occasione di chiacchiere; credo piuttosto, e ne fa fede il suo epistolario, ch'egli sognasse un altro secolo di Luigi XIV; comunque sia, che bel frutto si tragga dalle munificenze e dall'intromissione dello Stato nelle cose della letteratura e dell'arte, Napoleone potè saperlo il 27 febbraio 1808 dalla famosa relazione dello Chenier.

Lasciamolo stare Napoleone; la letteratura non fu mai in Francia così sterile come durante l'impero; e se non addirittura *nulla*, secondo il Thiers troppo severo asserisce, certo è che basta ricor-

---

(1) M.e Talma (Caroline Vanhove), *Etudes sur l'art théâtral.*

(2) Copin, *Talma et la Révolution.*

dare la Staël, il Constant, lo Chateaubriand, il De Maistre, il Sénancour, il Sismondi per persuadersi che quanto essa produsse di notevole, tutto fu ad onta o a dispetto di Napoleone. — Migliori effetti ottenne dall' opposto sistema Federigo II. Quando il Mirabeau tuttavia zeppo di vecchi pregiudizi gli domandò come mai non avesse dato incoraggiamenti di sorta alla letteratura nazionale, Federigo rispose: « che avrei potuto io fare di tanto proficuo a' letterati tedeschi, quanto il non occuparmene e non leggere i loro libri? » — Pensiero savio: nè vincoli, nè protezione.

II

Per promuovere il risorgimento del teatro nazionale si propone che lo Stato bandisca concorsi, istituisca premi, apra scuole di recitazione, stipendi o sovvenga compagnie comiche. Vediamo quanto sieno efficaci, opportune queste proposte: cominciamo dai concorsi e dai premi.

E prima di tutto: quale è il fine da conseguirsi? Si vuole ricompensare gli scrittori i quali dettero nobile saggio di sè e crebbero decoro alla nostra letteratura drammatica; o moltiplicare, invece, i commediografi e, secondo il pensiero del Battaglia, *con l'esca del premio attrarre i giovani nell'arringo teatrale?*

Se si hanno da ricompensare i provetti non stiamo a perder tempo con i concorsi; distribuiamo addirittura delle pensioni; Luigi XIV e la Convenzione tennero questo sistema. Ma c' è più d'un pericolo: primo, la innegabile incompetenza dello Stato, feconda di ingiustizie e di errori; nella famosa lista compilata il 1663 per ordine del Colbert, al Chapelain « il maggiore tra' poeti francesi » si assegnarono 3000 lire; al Corneille, 2000, al Molière 1000 soltanto; un po' meno che al Cottin e al De Pure. Inoltre, si domanderà: perchè tanta tenerezza per gli autori drammatici e tanto dispregio, mettiamo, per i romanzieri? La Convenzione fece la campana tutta d' un pezzo: pensionò poeti tragici, comici, lirici, didascalici; pensionò storici, novellieri, pittori, scultori, critici, eruditi: il Ducis e l'Andrieux, il Parny e il Delille, l'Anquetil e il Marmontel, il Wien e l' Houdon, il Palissot e il Larcher; accolse da principio, il 17 vendemmiatore dell' anno III (8 ottobre 1794) una proposta del Grégoire e deliberò di erogare 300,000 lire in gratificazioni e pensioni ai letterati e agli artisti; parvero molte e furono poche; tanto che, dopo un discorso del Daunou, fu giocoforza il 27 germinale aggiungervene 61,500. E siccome in queste cose si sa donde si comincia non dove si finisce, così, il 18 fruttidoro, il Villars chiedeva e l' assemblea consentiva altre 244,000 lire. In tutto

605,500: un bel gruzzolo, tanto più che le pensioni e le gratificazioni si pagarono in danaro metallico quando duravano tuttavia gli assegnati.[1] E poi? A detta di testimoni credibili furono più i malcontenti che i favoriti.

C'è in Italia, ci sarà mai un Ministro cui passi per il capo di proporre, un Parlamento cui basti l'animo di decretare altrettanto? Non credo.

Ricompensa no; dunque incoraggiamento. Tale fu difatti il pensiero del barone Ricasoli; il quale, come ho detto, istituì nel 1860 due premi da conferirsi ogni anno in Firenze; considerando « che per rialzare le sorti del teatro italiano è d'uopo promuovere le buone produzioni teatrali. »[2] E qui sta l'errore. Promuovere! In sostanza chi ricorre a queste lusinghe, lo dica o non lo dica, pensa così: « Gli scrittori drammatici sono da noi molto mediocri; tentiamo se, adescati dal premio, ne sorgano de' migliori »; ossia si figura che alcuni tranquilli cittadini i quali non hanno mai varcato in vita loro la porta d'un palcoscenico, una bella mattina letto in un giornale che v'è da buscare qualche migliaio di lire, piglino il loro quinterno di carta bianca e subitamente ispirati

(1) V. Despois, *Vandalisme révolutionnaire*, cap. XXII. Paris, Germer Baillière, 1868.

(2) Decreto del 15 marzo 1865.

dal Nume tirino giù i *Rusteghi* o il *Cinna*, il *Tartuffo* o il *Wallenstein*. A rialzare le sorti del teatro non è d'uopo promuovere le buone produzioni teatrali, è d'uopo scriverle; se c'è chi le scriva, non ha bisogno dei vostri promovimenti; se non c'è, sprecate tempo e danari.

Ho citato Napoleone e mi gioverà citarlo ancora. Il 24 novembre 1806 manda una lettera al Cambacérès: « Intanto che l'esercito si affatica a tener alto il decoro della nazione, i letterati, bisogna confessarlo, fanno di tutto per disonorarla. Ho letto ieri i pessimi versi cantati giorni sono all'Opéra.... Ci facciamo deridere.... Tutti si lamentano che non abbiamo una letteratura.... la colpa è del Ministro dell'interno. » Nulla gli pareva impossibile; non poteva bensì badare a tutto lui; egli pensava a conquistare i regni, pensassero i Ministri a provvedergli i poeti. Il povero Conte di Cretel (reggeva lui a quel tempo il Ministero dell'interno) non sapeva più a che santo votarsi. Pochi mesi avanti, nel maggio, l'Imperatore gli aveva fatto a voce lo stesso rimprovero; e subito, con un decreto, egli aveva abolito *la libertà dei teatri* decretata dalla Rivoluzione, cresciute le prerogative della *Comédie française*, restituitole il privilegio di recitare sola i lavori *in versi nobili o alessandrini;* e nonostante s'era sempre alle solite. Poichè Napoleone aveva

un debole per la tragedia, il Cretel tentò di *promuovere le produzioni tragiche.* I fabbricatori di marionette eroiche, per dirlo con le parole della Stael, si misero subito all'opera: e furono di lì a poco premiati il Baour-Lormian, il Lancival e fino il Delrieu quantunque avesse, o perchè aveva copiato il Metastasio. Se quattro quinti dei miei lettori non hanno mai sentito nominare que' signori la colpa non è nè del Conte di Cretel, nè mia; la botte dà del vino che ha.

E in Italia quali effetti si ottennero dai concorsi che il Ricasoli istituì? Durarono quattordici anni, dal 1863 a tutto il 1876; vi presero parte cinquantasei scrittori, si recitarono cento fra commedie drammi e tragedie. Furono premiati: nel 1863, il *Vero Blasone* di Tommaso Gherardi Del Testa e i *Nuovi Ricchi* di Ferdinando Martini; nel 1864 il *Figlio di famiglia* di Giuseppe Costetti; nel 1866, *Pietro* o *La gente nuova* di Luigi Alberti; nel 1867, *I mariti* di Achille Torelli; nel 1868, *Il duello* di Paolo Ferrari; nel 1870, *La quaderna di Nanni* di Valentino Carrera; nel 1871, *Cause ed effetti* di Paolo Ferrari e i *Dissoluti gelosi* di Giuseppe Costetti; nel 1872, *Vita nuova* di Tommaso Gherardi Del Testa; nel 1874, *Alcibiade* di Felice Cavallotti e l'*Eredità di un geloso* di Napoleone Panerai; nel 1875, *Il suicidio* di Paolo Ferrari, il

Trionfo d'amore di Giuseppe Giacosa, *A tempo!* di Enrico Montecorboli. Negli altri anni il premio non fu conferito; i giudici opinarono che nessuno dei concorrenti avesse vinto la prova.

Basta, mi sembra, dare un' occhiata a' nomi de' vincitori per imparare a che riuscissero i candidi propositi del Ricasoli e quanto valgano i decantati incoraggiamenti. Incoraggiato il Gherardi quando vecchio e stanco, dopo tredici anni di riposo non volontario, metteva in iscena l'ultima delle sue molte e fortunate commedie; incoraggiato il Ferrari tre volte, quando già era salito al più alto grado della sua felice operosità; e l'Alberti, il Carrera, il Cavallotti, il Costetti, il Giacosa, il Montecorboli, quando, confortati dal pubblico a tirare innanzi per la loro strada, non avevano più bisogno di viatici governativi. Il Torelli nel 1867 usciva trionfante da altri concorsi; gli era stato conferito per il *Dopo morto* a Napoli il *premio Ottaiano*, a Firenze per la *Missione di donna* il *premio Ristori;* nessuno crederà che i *Mariti* gli fossero ispirati dalla promessa di un terzo premio; come nessuno crede che il Ponsard scrivesse l'*Honneur et l'argent* e l'Augier la *Gabrielle* per strappare una delle ricompense offerte nel 1849 agli autori drammatici, da Leone Faucher, Ministro della repubblica. A ogni modo quel

premio non bastò a trattenere il Torelli sulle cime ove lo aveva sospinto d'un tratto il successo memorando di quella commedia; dopo la quale egli discese per un declivio che la adirata delusione del pubblico, ora troppo severo perchè prima troppo fidente, gli fece rapido e scabro.

Di veri *novizi* ne' concorsi fiorentini ne furono incoraggiati due soli; ma non pare che il seme di quell'aiuto cadesse in terreno propizio, perchè da quel tempo non fecero più nulla, o quasi più nulla, per il teatro.

Tralascio di parlare de' concorsi istituiti da società private; dal cinquantotto all'ottanta premî e corone si distribuirono a iosa. *Manibus date lilia plenis.* Correva tuttavia il tempo delle vanterie credule e degli inganni beati; qualche buona commedia spuntava ogni tanto, imitata al solito da cinque e da dieci; più si moltiplicavano le copie e più i cittadini d'Italia si sentivano in obbligo di aiutare comunque potessero la promettente originalità del teatro nazionale; le società d'incoraggiamento, d'incremento, di perfezionamento fiorivano. Di tante basterà citarne una sola: il *Giurì drammatico* promosso da Alamanno Morelli, fondato da uomini insigni d'ogni ordine; inaugurandosi questo giurì in Udine nel marzo 1876 uno dei molti, dei troppi oratori, gridò ingalluzzito: « non più capolavori condannati al più crudele dei sup-

plizi, all' ignoto! »[1] Si squarciarono le tenebre e piovvero i manoscritti; dopo due anni di aspettazioni trepide e di letture faticose, dopo avere speso oltre 300,000 lire, il Giurì drammatico premiò alla fine una commedia in un atto.... che non era un capolavoro. Non ci fu mai opera teatrale che costasse altrettanto. L'Arnault intascò è vero, col suo *Oscar*, oltre un milione; ma l'*Oscar* era una tragedia in cinque atti e un milione d'assegnati valeva nel 1796 settecento lire d'argento.

Per quanto concerne dunque i concorsi ed i premì l'esperimento fu fatto, nè mette conto di ritentarlo; ne avremmo oggi gli effetti di venti anni sono, gli stessi che ne ebbero sempre altrove. Se si dica che uno Stato il quale spende un miliardo e mezzo ne' servizi pubblici può, ogni tanto, scapricciarsi con qualche migliaio di lire e darsi l'aria di mecenate, non cascherà il mondo per questo, nè ci sarà gran che da opporre; ma se si persista nell'affermare che le migliaia di lire, poche o molte è tutt'una, debbono essere rugiada al cespo inaridito della nostra letteratura drammatica e far germogliare poeti comici come mughetti in aprile, altri seguiterà a dimostrare che ciò negano insieme il buon senso e la storia; che i popoli li-

---

(1) *Inaugurazione solenne del Giurì drammatico.* Udine, Tip. Jacob e Colmegna, 1876.

beri debbono opporsi ad ogni intrusione dello Stato nella letteratura e nell'arte; che i Governi quando se ne impacciano, fanno il male spesso, il bene nè lo fanno nè sono in grado di farlo.

III

Non soltanto, dicono, decade la letteratura drammatica, decade altresì l'arte rappresentativa. Come va che il numero dei buoni attori scema ogni giorno? Di questo passo fra poco non ce ne sarà più neppur uno. Provvedete. Che fa il governo? Pensa a preparare i medici, gl'ingegneri, gli avvocati. O i comici perchè no? Perchè non imita i francesi, perchè non s'inspira alle tradizioni del *Conservatorio*, e a quel modo che apre licei e sovviene università non apre e mantiene scuole di recitazione?

In Inghilterra potrebbero dire altrettanto. Il Garrick, il Kemble, il Mercready, il Kean, Anna Oldfields, la Simons, la Smithson, la O'Neil sono morti; su' teatri di Londra recitano commedianti la più parte mediocri; eppure non viene in mente a nessuno di chiedere al governo che gliene fabbrichi dei migliori.

Da noi è un pezzo che badano a battere con le scuole di recitazione; le propose prima Francesco

Righetti, poi il Gattinelli, poi altri ed altri; le propugna instancato da oltre venticinque anni un artista illustre, Ernesto Rossi.(1) Proposte tarde, domande inutili; le scuole di recitazione ci sono state e ci sono.

In quel giorno 15 marzo 1860 che parve sacro a santa Melpomene e alla beata Talia, il Governo della Toscana non soltanto curò di *promuovere le buone produzioni teatrali*, ma anche di educare chi le rappresentasse; e « considerando che la declamazione deve essere più specialmente coltivata nel paese che alle provincie d'Italia è di norma nell'uso più perfetto della lingua italiana » decretava non una scuola, ma due « a fine di addestrare gli alunni in ogni ramo dell'arte. » Parrà curioso che nel 1860 si parlasse ancora di *declamazione* dopo centocinquanta anni che il Floridor, il Ponteuil, il Baron avevano censurato la parola e la cosa; ma forse si volle ripristinando un antico istituto serbargli il nome che ebbe sino dall'origine; cioè dal 1811, quando Antonio Morrocchesi da San Casciano fu nominato professore di *declamazione* nell'Accademia delle Belle Arti a Firenze.

---

(1) Vedi *Alcuni pensieri sull'arte drammatica*, per Ernesto Rossi, Torino, Baglione, 1861, e le *Lettere* da lui pubblicate nella *Tribuna* del 22 agosto e del 20 settembre 1887.

Sia detto in parentesi: guardate un po' quant'è che questa benedetta arte decade:

Giacea il coturno Ausonio, e bassi, e inetti
Carmi, rendeano suon sterile e vano,
E fu de' Rosci lo atteggiar sovrano
Scena scurril di turpi mimi abietti;
Di fieri agitator tragici affetti
E di franchi pensieri, alto ed umano
Tu l'ira del terribile Astigiano
Infondesti primier nei nostri petti.

Così, morto il Morrocchesi nel 1838, cantava di lui, l'abate Melchiorre Missirini; è passato un mezzo secolo, e siamo sempre a lamentarci de' mimi abietti, de' carmi bassi e della scena scurrile. Andiamo avanti.

Dopo non lungo intervallo, al Morrocchesi succedè Filippo Berti; la cui scuola dapprima fu parte dell' Istituto musicale; ampliata poi con private oblazioni, finalmente fatta autonoma, durò dal 1844 fin oltre il 1870; quando il Berti morì lo sostituirono il Gattinelli, il Fabbri, e finalmente il Rasi che la dirige tuttora. Sono dunque circa ottanta anni che una scuola c'è; scuola governativa, s'intende: le private si contano a diecine.

Quanti attori ne uscirono? Del Morrocchesi il Missirini afferma che fece *veri allievi e buoni attori;* quali non dice, nè a me è riuscito accertare. Dopo la morte di lui la scuola di Firenze

mandò su' teatri Luigi Moggi, Alfredo Piamonti, Francesco Ciotti, Isolina Travaglini, Silvia Fantechi; cinque in tutti; discreti, non tali da crescere lustro alla scena italiana. A dir poco, la scuola costò in media per un lasso di oltre 10 anni seimila lire ogni anno; fate il conto e giudicate poi se il prodotto stia in proporzione con la spesa. Rispondono: la scuola fu male ordinata. Stillatevi il cervello, ordinatela come meglio vi pare, farete de' pappagalli non degli attori. A recitare non s'insegna; e perchè non s'insegni lo spiegò così bene una attrice illustre, la Clairon, che a me piace riferire non soltanto l'opinione sua ma le parole. « S'impara a ballare, a cantare perchè il ballo e il canto hanno regole certe delle quali può giovarsi anche l'uomo d'intelletto più tardo; ma io non conosco regole che insegnino a esprimere i propri sentimenti, a manifestare le diverse gradazioni d'un sentimento; non conosco regole che insegnino a sentire e a pensare. »[1] Il Baron, il Lemaître espressero per le ragioni stesse la stessa opinione: *il faut avoir le diable au corps,* diceva il Voltaire alla Duchesnois. Il Morrocchesi insegnava, sicuro; non a recitare, bensì, a contraffare; aveva immaginate certe *pose* accademiche, e più bravo era per lui quell'alunno che meglio, con la scorta

(1) Clairon, *Mémoires*, Appendice.

di esse si disegnava. Pensare e sentire era un di più: c'era da esprimere il dubbio? si spingeva avanti la gamba destra e si appoggiava il polpastrello dell'indice nel mezzo alla fronte; il rimorso? si guardava in terra di sbieco e si portava la destra alla tempia presso a poco come i soldati quando salutano. Insegnava la recitazione, dice un testimone *de visu*, « per via d'un contrappunto, tramandando d'età in età le cadenze, le inflessioni e gl'inalzamenti della voce, il rallentarla, il sospenderla, il precipitarla, quasi per tradizione; lo che come restringa i confini dei modi di vedere e d'esprimere e cader faccia nel manierato, chi ha fior di senno e pratica quest'arte lo scorge. »[1]

De' trattati di recitazione e di declamazione ce ne sono a dozzine: del Lekain, del Talma, del Larive, del Riccoboni, del Marmontel, del Signorelli, del Canova, del Bon, del Compagnoni, del Gattinelli; c'è fino un poema del mellifluo cavaliere Dorat; quando gli avrete letti tutti, il poema compreso, non sarete buoni a balbettare una scena. *Zaïre, vous pleurez*, avverte il Larive, non può esser pronunziato senza commozione; fin qui ci arrivo anch'io; ma la commozione chi mi insegna a manifestarla e ad infonderla?

---

(1) I. Feretti, *Prefazione* alle lettere di Giovanni Angelo Canova già citate.

L' Italia ebbe nella prima metà del secolo attori tali e tanti che neanche la Francia; da quali scuole uscirono il Modena, il Vestri, il Demarini, il Blanes, il Pertica, il Taddei, il Lombardi, il Pieri, il Maieroni, il Dondini, il Bellotti-Bon, la Marchionni, la Fabbrichesi, la Tessari, la Polvaro, la Pellandi, la Pelzet, la Bazzi, la Internari, la Bettini, la Cazzola? Da quali, per citare i più chiari fra' viventi, la Ristori, il Salvini, il Morelli, il Rossi, la Duse, il Novelli? A questa e altre interrogazioni della stessa fatta rispondono, divagando: « A Parigi c' è il Conservatorio! » C' è, c' è pur troppo; ma se non vi incocciaste, se vi degnaste di informarvi, sapreste che nessuno ne vuol più; che ogni anno, quando si discute alla Camera il bilancio delle belle arti, propongono di abolirlo; e se non si abolisce, egli è perchè in Francia e altrove il pregiudizio vince il giudizio, e in uno Stato parlamentare è più facile togliere il portafogli a un Ministro che lo stipendio a un usciere. E, a ogni modo, ripeto la domanda solita: quanti fra gli attori che illustrarono la scena francese dal Consolato al secondo impero uscirono dal Conservatorio? Il Menjaud, il Ligier, il Bocage, il Beauvallet, le due Brohan vennero da scuola assai più modesta: dal teatrucolo che l' imbianchino Doyen, aveva aperto in via Nostra Donna di Nazareth: dove il Talma esordì nell' *Ifigenia in Tauride* e donde si mosse, è vero,

per andare alla *Scuola reale drammatica*, ma gi tale da insegnare ai maestri. La Rachel e l'Arnould Plessy presero lezioni dal Samson; ma, a detta loro, la prima cosa che fecero salite sul teatro, fu di scordarsi le lezioni del maestro. La Mars, la Dejazet, la Dorval furono *figlie dell'arte* e al Conservatorio non entrarono mai; Federigo Lemaître si provò a penetrarvi, non ce lo vollero; parve a' professori non avesse le attitudini necessarie; e dovè rassegnarsi da principio a fare la parte del *leone* nel *Piramo e Tisbe* sopra un trespolo da saltimbanchi; eppure senza tanti ammaestramenti e nonostante i presagî de' professori divenne se non forse il più grande attore che mai fosse al mondo, come lo chiamò Vittor Hugo, certamente uno fra gli attori più originali del nostro secolo.

Badiamo: non dico già che non si possa dare a un attore qualche utile insegnamento, che non si possa consigliarlo e emendarlo: questo no; dei maestri di recitazione ne so uno eccellente, avvertii che lo citerei ancora e lo cito: Napoleone. Oh! quanto acute, quanto didatticamente efficaci le osservazioni ch' egli faceva al Talma, dopo averlo veduto rappresentare questa o quella tragedia: « Voi venite spesso da me la mattina, Talma, gli disse una volta; ci trovate delle principesse alle quali fu tolto l'amante, dei re ai quali fu tolto lo Stato, dei marescialli che spe-

rano o chieggono una corona; trovate intorno a me ambizioni deluse, rivalità ardenti, dolori dissimulati, angoscie che erompono. Tragedie; ce n'è una in ogni stanza, ed io stesso sono dicerto il più tragico fra gli uomini del mio tempo. Or bene: ci vedete voi mai con le braccia per aria, studiare le mosse, disegnarci in atteggiamenti maestosi? Ci sentite mai gridare? No. Parliamo naturalmente, se anche calorosamente, come parlano tutti. E così fecero coloro che prima di noi recitarono tragedie sul trono. — Pensateci. »[1] E un'altra volta dopo averlo veduto la sera innanzi rappresentare la parte di Cesare nella *Morte di Pompeo:* « Voi gestite troppo, Talma; chi impera sopra un popolo sa che un gesto è un ordine, che uno sguardo può a volte parere od essere una condanna, e per conseguenza vigila, a così dire, sui propri movimenti, sui propri gesti e serba modo e misura. Ho notato anche che ad un certo verso non date il significato che deve avere. « *Pour moi qui tiens le trône égal à l'infamie* » lo recitate schietto, come se lo pensaste; ma Cesare non crede una parola sola di quello che dice; non lo fate parlare come Bruto; quando questi afferma che odia i re gli si può credere; a Cesare no. La diffe-

---

[1] Tissot, *Souvenirs historiques sur la vie et la mort de Talma.* Paris, 1826.

renza tra i due è grande, caro Talma, tenetelo a mente. »[1]

Per ragionare di queste cose con tanta cognizione di causa, non è inutile l'aver fatto in brumaio quel tale discorso al Consiglio degli Anziani, ma non è necessario; nondimeno uomini capaci di dare a un attore avvertimenti simili non si trovano a ogni cantonata: e queste che sono piuttosto, lezioni di filosofia sperimentale che di letteratura o di storia, vogliono uditori bene preparati ad intenderle; possono essere pregiate da gente culta, da pochi impartite, e con utilità ai provetti soltanto; non da un comico giubbilato a ragazzi ancora impacciati nel portare in scena una lettera o nell'annunziare che « il pranzo è servito. »

Comunque sia, teniamoci al fatto; il fatto è questo: che le scuole di recitazione dettero già in Italia e altrove frutti scarsi e sciapiti; che per la natura istessa dell'arte nella quale si propongono ammaestrare non sono in grado di darne mai dei migliori; che per opinione di artisti i quali hanno pochi rivali, se gli hanno, tra' contemporanei, a recitare non si insegna; che quando la misericordia dei numi volle in Italia fiorisse una primavera di attori grandissimi, non ebbe

(1) Audibert, *Indiscretions et confidences.* Paris, 1858.

bisogno di educarli nel vivaio e di scaldarli al tepore delle stufe; che per conseguenza il danaro speso nelle scuole di recitazione fu e sarebbe danaro buttato via.

Se poi col nome pomposo di professore di recitazione si intende designare un maestro di pronunzia corretta; se nella scuola di recitazione come alcuno assevera, si deve soltanto imparare a leggere a senso, con le debite pause, senza nè singhiozzi, nè cantilene; se questo è l'istituto che si vagheggia, si apra esso o non si apra l'arte rappresentativa rimarrà quella che è; soltanto non si capisce come mai per insegnare a pronunziare ed a leggere si vogliano scuole speciali; come mai un tale insegnamento davvero utilissimo debba impartirsi, secondo propongono, a Firenze ed a Roma e non in tutte le città, anzi in tutti i villaggi, in tutte le scuole elementari del regno.[1]

IV

E passiamo al terzo desiderio: la compagnia permanente sovvenuta dallo Stato.

Nil sub sole novi; anche questo esperimento fu fatto e più volte; a Milano, a Torino, a Parma, a Modena, a Napoli. Intorno alla Compagnia reale

---

[1] Cfr. Rossi, *Lettere* citate.

sarda ho riferito i giudizi del Parlamento subalpino; dell'altra condotta dal Fabbrichesi, mantenuta anch' essa con danaro pubblico durante il primo regno d' Italia e alla quale composero un repertorio il Monti e il Lamberti, fu discorso variamente. Il Righetti, per esempio, l'accusa di *aver presto perduto di mira il suo vero scopo* e portato sulle scene la *Rosa rossa e la Rosa bianca*, la *Covacenere*, la *Matilde di Neustria e ogni altro straniero e nazionale guazzabuglio che si doveva volere del tutto bandito dal teatro italiano;*[1] il Canova la loda perchè *risvegliò quella moltitudine di bravi ingegni de' quali è sempre abbondante la nostra Italia a scrivere ora buone ora mediocri tragedie e commedie, sempre però tutte tendenti ad incivilir la nazione.*[2]

La moltitudine, si sa, è anonima; nondimeno piacerebbe che il Canova specificasse; e invece di restringersi, com' egli fa, al Nota, dicesse il nome di altri dieci o dodici almeno fra quei « bravi ingegni » che per la compagnia del Fabbrichesi scrissero buone commedie e tragedie. E sarebbe tanto più necessario il saperlo in quanto che egli stesso, il Canova, racconta che dopo la caduta del Governo italico, il Fabbrichesi cercò un rifugio nella pro-

---

(1) Righetti, Op. cit., I, 194.

(2) G. A. Canova, Op. cit., 115.

tezione del re di Napoli; ma *impoverito il repertorio delle migliori rappresentazioni sì tragiche che comiche dovette per dare della novità al teatro e d'altronde per non lasciar languire il proprio interesse, ricorrere a delle produzioni molto meno classiche e perciò guastare alcun poco il buon gusto napoletano.* Il che significa, per chi conosce i fatti e legge fra le linee, che Napoli imitò Parigi; dove quando la *Comèdie française* si ridusse a non recitare altro di nuovo se non le tragedie del Campistron e del La Mothe, il pubblico uggito da quella pioggia di alessandrini gelati, piantò la « casa di Molière » e andò a vedere le farse del Nicolet. Se i napoletani si seccarono, per esempio, alle commedie del Nota, io, in coscienza, non ho il coraggio di rimproverarli.

E qui, ricordata la favola del Krilof, potrei anche far punto. Se tutti i farmachi e le triache che oggi si consigliano per sollevare dalla torpida anemia il teatro italiano furono già adoperati da un pezzo, una delle due: o il malato è per i rimedi della scienza inguaribile, e allora non lo tormentate più e lasciate operare la natura che a volte fa de' miracoli; o i medici sbagliarono la diagnosi, e allora consultino, facciano auscultazioni, dieno daccapo di mano a' termometri; se giudichino il male diverso e propongano qualcosa di nuovo se ne discorrerà; ma intanto non si ostinino in

una cura che sarebbe inutile e dispendiosa per giunta.

I medici non si persuadono.... Ma usciamo dalle similitudini, altrimenti diranno che le metafore non sono argomenti. I propugnatori delle compagnie *stabili* non si rassegnano; in Francia il teatro fu rigoglioso; oggi è assai meno, ma anche oggi più prospero che dappertutto. Argomentano: « volete sapere il perchè? perchè a Parigi c'è la *Comédie française;* perchè da oltre due secoli lo Stato dà al teatro le proprie cure, lo protegge, lo sostiene; che da noi sieno stati fatti esperimenti simili non si nega; ma brevi, interrotti, incompiuti; riproviamoci e vedrete. » Così pensava il Brofferio, così pensano uomini ai quali sta veramente a cuore la letteratura drammatica; questi si contentano d'una compagnia sussidiata dallo Stato e che abbia la propria sede in Roma; poi vengono i capicomici, i quali espongono su per le colonne dei giornali insieme con le grazie del *volapük* lo stato miserrimo delle loro finanze. « Così non si va avanti, le operette ci fanno concorrenza, le prime donne costano più di prima e perfino gli autori (riepilogo non invento) pretendono d'essere pagati. » Profetizzano che l'arte morrà se il governo non le viene sollecitamente in aiuto; chieggono si scriva nel bilancio dello Stato una somma da distribuirsi annualmente fra quelle tre o quattro

compagnie che dieno maggiori guarentigie di tener alto il decoro, di provvedere all'incremento, di procurare lo splendore e via discorrendo.

Costoro seguitano a discorrere d'arte e non si accorgono che nelle loro querele e nelle loro proposte l'arte non ha nulla che fare. I capicomici possono diventare cresi e il teatro impoverire; i capicomici fallire e il teatro arricchirsi. Quella del condurre compagnie è un' industria come un'altra; ogni arte il cui esercizio deve procacciare i mezzi di sussistenza a coloro che la coltivano è, di per sè, una industria, regolata dalle leggi dell'offerta e della richiesta. Se le attrici costano di più, se gli autori vogliono essere remunerati, se dall'un canto è rincarata la materia prima, voi dall'altro avete quadruplicato in venti anni il prezzo de' vostri biglietti d'ingresso e de' vostri posti distinti; e se all'aumento del prezzo segue la diminuzione del consumo e il pubblico si svia dal teatro perchè non gli pare la vostra merce valga quanto voi ne chiedete, che può farci il governo? Come può passare per la mente d'uomini sensati che esso debba co' danari altrui saldare i vostri disavanzi, soltanto perchè la industria che esercitate consiste nello esporre bene o male al pubblico alcuni de' capolavori dello spirito umano? Anche l'industria de' cappelli di paglia pericolò e ora si estingue a Firenze; o perchè

non pagherebbe lo Stato le perdite de' fabbricanti? Crebbero pur quelle paglie presso alle colline ove novellò il Boccaccio, e le trecce furono intessute dalle nipoti di Cino!

Citano anche qui la Francia; ma io non so che il tesoro abbia rimediato colà alle malefatte dei direttori di teatri, se non una volta. Dopo la rivoluzione del febbraio gl'incassi dei teatri diminuirono di molto; dal 1° ottobre 1847 al 1° marzo 1848 furono di 5,272,085 lire; dal 1° ottobre 1848 al 1° marzo 1849 di 3,369,195; quasi due milioni di meno.[1] Intervenne il governo e soccorse gl'impresari tutti sull'orlo della rovina, prima con 680,000 lire, poi con altre 373,000. Ma in quella rovina lo Stato aveva la sua parte di colpa; credè obbligo suo riparare e riparò; nè quell'obbligo se lo impose senza fondata ragione: per le leggi dell'Impero e della Restaurazione che nemmeno la repubblica si attentò ad abrogare, alcuni dei teatri erano e con danaro e altrimenti protetti per modo, che gli altri, ne' tempi quieti si reggevano a fatica, ne' mal sicuri precipitavano. L'esempio, come ognuno vede, non fa al caso de' capicomici nostri, anzi conforta validamente la tesi opposta; in quanto che dimostra i danni del pri-

---

(1) Molinari, *L'industrie des théâtres*, ecc., nel *Journal des Économistes* dell'agosto 1849.

vilegio e a quali tristi necessità possa condursi uno Stato che si mette per quella via.

Del rimanente di tali utopie non mette conto discutere; non gioverebbe neppure a sostegno loro invocare gli argomenti dei protezionisti: che qui non si tratta di rivalità fra le industrie paesane e forestiere, ma di favorire quattro o cinque industriali italiani a danno di altri cinquanta o sessanta parimente italiani.

Vediamo l'altra proposta.

Se è vero che le prove fatte non contano, perchè non vi si spesero cure e denari sufficienti; se è vero che dalla *Comèdie française* venga all'arte e alla letteratura drammatica così grande benefizio, bisognerà questa volta nello istituire la *compagnia stabile* attenersi a quell'esempio, e messa da parte la spilorceria avere a guida il dettato toscano: « quello che ci va ci vuole. » La *Comèdie française*, sovvenuta da Luigi XIV con circa 20,000 delle nostre lire, costava alla fine dell'impero 137,000; sotto Carlo X 200,000; 240,000 sotto Napoleone III, oggi qualche cosa più. Con quaranta o cinquanta mila lire è provato che non si ottiene nulla di buono; dovremo dunque spendere altrettanto o quasi anche noi. Poichè una somma così cospicua fornita dall'erario non può lasciarsi amministrare senza sindacato, la *Comèdie française* è governata da un direttore

eletto dal Ministro della istruzione pubblica, e pagato s'intende; il quale Ministro poi si occupa da sè di scritture, di repertori, regola le vertenze fra i comici e gli autori, e dove sorgano controversie per la distribuzione delle parti, le distribuisce egli stesso. Ora contende alla Russia un *jeune premier rôle* come il Bressant, ora si adopera a trattenere un *comique* come il Coquelin.

Io non sto a esaminare se tutto ciò sia possibile in Italia; supponiamo che sia. Ecco fatto: il Parlamento ha già approvato, mettiamo. la spesa di dugento, cento, cinquanta mila lire, non meno, che sarebbe inefficace e ridicolo; intanto che la compagnia si raduna io rileggo una pagina del Righetti:

« Aggregato alla compagnia di S. M. Sarda nel 1822, ha avuto campo di conoscere e piangere la sterilità del nostro teatro. I primi anni il Goldoni forniva per un quarto il nuovo repertorio, recenti versioni dal francese supplivano per un altro quarto, traduzioni dal tedesco somministravano un altro quarto, ed il resto era formato da commedie di scrittori italiani, da tentativi di giovani studiosi e dalle tragedie. Un grido quasi generale s'alza in Italia contro il repertorio di tutte le italiane comiche compagnie, e sì che non hanno l'obbligo di fornire di rappresentazioni per molti mesi nel corso dell'anno il medesimo teatro. Cadrà

quindi facilmente sott'occhio ad ognuno quanta difficoltà si presenta alle compagnie permanenti di ben trattenere e dilettare il pubblico per una lunga serie di anni, avuto riflesso pur anco all'indole degli spettatori italiani facili a saziarsi anco del bello, avidi di varietà. È forza quindi ricorrere al teatro straniero; ma oh Dio! Pare che la stella che brillava luminosa sul teatro francese tramonti anch'essa. Le circostanze dànno luogo qualche volta a qualche commedia o tragedia che fanno bella comparsa sul teatro di Parigi; ma accade ben di rado che il medesimo diletto ed applauso li accompagnino oltre monte. Le commedie tedesche riescono languide, fredde, monotone e appena tollerabili, e a dir vero non è impresa di lieve momento lo stabilire un repertorio che possa riescire di piena soddisfazione del pubblico per qualità e varietà. »

Multa renovantur; queste pagine hanno mezzo secolo addosso e paiono scritte d'ieri. Io veggo il danno e la difficoltà, l'utile non lo veggo; e sono per conseguenza costretto a interrogare: quali fini pratici vi proponete? quali forme vestirà questo rinnovamento che sperate? Ernesto Rossi che ha messo ultimamente il campo a rumore risponde: si ritornerà in onore il nostro teatro antico, si eviterà lo sconcio che una commedia applaudita in alcune città d'Italia sia ac-

colta a fischi nelle altre; si *centralizzeranno le forze intellettuali ed artistiche,* si daranno agli scrittori nuovi impulsi e potenti. (1)

Il teatro antico! Io non so che cosa intendano per teatro antico; vogliono recitare la *Sofonisba* del Trissino e gli *Sbarbati* del Cecchi? Bisognerà stipendiare non solamente la compagnia, ma gli spettatori. Il repertorio della *Comèdie française* stampato a Parigi nel 1813 comprende in 51 volumi oltre 200 componimenti: dal Rotrou arriva fino al Fabre d'Eglantine e al Dezède. Or bene: chi pensò mai a rimettere in iscena l'*Ipermestra* del Lemierre, la *Governante* del Lachaussée, o il *Sonnambulo* del Pont de Veyle? Del Racine e del Corneille alla *Comèdie française* si recitano poche tragedie e di rado: del Regnard il *Joueur* ogni morte di papa; otto o dieci commedie del Molière, tre o quattro del Marivaux; e basta. Se poi dagli *scrittori antichi* s'intendono esclusi i viventi soltanto, dopo le solite commedie del Goldoni che tutte le compagnie rappresentano e alcune tragedie dell'Alfieri, le quali aspettano chi sia capace di rappresentarle, voi non arriverete a mettere insieme trenta lavori, che, qualunque sia il loro merito intrinseco, possano tuttavia sostenersi sulla scena. Se farete la prova, ce ne riparleremo.

---

(1) *Lett. cit.*

Centralizzare le forze intellettuali ed artistiche! Si fa presto a dirlo. Capisco che il Sainte-Beuve. impaurito nel 1849 per lo erompere del facile e del volgare, difendesse la *Comédie française* e sperasse accerchiare intorno ad essa giudici competenti e ascoltati, a contenere il gusto e dirigere l'opinione nelle cose della letteratura e dell'arte. (1) Ma egli parlava da Parigi, e in Italia Parigi fortunatamente non c'è. Ci vuol altro che compagnie permanenti! Ponete la vostra a Roma o dove vi piaccia, a svellere certi particolari caratteri intellettuali che ancora distinguono gli abitanti delle nostre diverse regioni non ci arriverete per ora. A Firenze applaudiscono a Milano ed a Napoli fischiano; che ci volete fare? nulla, tranne osservare che un toscano non scrive come un lombardo, nè dipinge come un napoletano.

Impulsi potenti agli scrittori! Ma gli ha mai dati la *Comédie française?* Io penso, all'opposto, che abbia sfruttato, con molto utile proprio, l'effetto degli impulsi altrui. Qual è lo scrittore che essa abbia incoraggiato e sospinto? Non Vittor Hugo. A buon conto; dopo *Hernani* se ne disfece assai volentieri e *Marion Delorme, Maria Tudor, Lucrezia Borgia* furono recitate alla *Porte Saint-Martin.* Passiamo agli altri: lo Scribe e il Du-

(1) *Causeries du lundi*, vol. I.

mas *figlio* si guadagnarono, come suol dirsi, i galloni al *Gymnase;* il Delavigne e il Ponsard all'*Odèon,* il Barrière, il Feuillet, il Sardou, il Pailleron, al *Vaudeville,* il Labiche al *Palais Royal.* Sempre, quando si combatterono in Francia le grandi battaglie della letteratura drammatica la *Comèdie française* o domandò ai belligeranti il rispetto della propria neutralità o si schierò contro a' novatori; poi, quand' ebbero vinto, li accolse e li carezzò. Dico questo per la storia: del rimanente in Italia oggi gli autori drammatici non hanno bisogno di impulsi: una commedia mediocre frutta più che dieci volumi eccellenti; se non scrivono, vuol dire che non sanno o non vogliono.

Non in grazia dunque della *Comèdie* fu rigoglioso in Francia il teatro; ma perchè fu tale, certe istituzioni parvero buone che altrove o vegeterebbero inutili o sarebbero danno della letteratura e dell' arte.

V

Prevedo una domanda: dunque tutte le vie sono senza uscita? Queste sì, a parer mio. Non credo già che si abbia a cercarne delle altre; ma da considerare piuttosto se il punto di partenza non sia per caso sbagliato. Io sento di continuo lamentare il decadimento della letteratura drammatica

italiana, ma nessuno ha ancora detto, che io sappia, quando questo decadimento sia cominciato. Se ne doleva come abbiamo veduto il Giraud nel 1825; eppure (per non parlare che di poeti comici) eran fresche le commedie dell'Albergati, del Federici, del De Rossi; ne scrivevano: egli stesso il Giraud, il Nota, il Brofferio, il Casari, il Bon e tutti coloro che si citano sempre da chi vuol dimostrare che il teatro fu da noi un tempo assai florido; ce ne lamentiamo noi e a torto. È forse meno vivo il dialogo nelle commedie del Gherardi che in quelle del Bon? Forse nelle commedie del Giacometti c'è meno movimento drammatico che in quelle del Nota? Noi parliamo di decadimento perchè ci riferiamo sempre al Goldoni; ma e anche i Francesi potrebbero dire altrettanto, se pigliassero il *Tartuffo* a pietra di paragone; inoltre confrontiamo il nostro col teatro francese e il confronto è addirittura impossibile.

Facciamo astrazione dal Goldoni. Gli scrittori drammatici comici francesi hanno creato legioni di personaggi nei quali circola il sangue e palpita la vita; quanti se ne sono messi al mondo in Italia? Se alla Francia non rimanessero che le proprie commedie, esse basterebbero a rifare non soltanto la cronaca del costume, ma la storia della società durante due secoli; si farebbe altrettanto con le commedie nostre antiche e moderne? Quale dei nostri

scrittori tragici o comici penetrò così addentro nell'analisi dei sentimenti come il Racine, il poeta, che a giudizio del Voltaire abbia meglio conosciuto il cuore umano? Chi in Italia si è accostato con la disinvoltura e con l'arguzia del dialogo, non dico al Molière, ma al Beaumarchais, al Marivaux, al De Musset? Chi ha avuto mai in Italia, ed è requisito mediocre, tanto acuto il senso dell'ottica teatrale quanto lo Scribe? Il teatro francese non ha rivali: nel 1600 era nato a malapena: nel 1670 si recitavano già il *Cid* e il *Misantropo*. Nè i Molière, nè i Corneille, lo so, nascono tutti i giorni; ma quanti sono da noi gli scrittori comici che possano rivaleggiare col Regnard, col Destouches, col Boursault, col Sedaine, col Picard, col Colin d'Harleville, con lo Scribe, col Dumas *seniore*, col Bayard, col Sandeau. E dei viventi, italiani o francesi che sieno, mi piace tacere.

Non parliamo dunque di decadimento: il teatro *drammatico* nostro mancò sempre di sentimento e di *affettività*, il *comico* di arguzia; l'uno e l'altro di profondità nella pittura dei caratteri umani. Prima del Goldoni c'è la *Mandragola*, un capolavoro; dopo il Goldoni quello che tutti sappiamo; il teatro italiano non può decadere, ha ancora da sorgere.

E sorgerà, lo auguro e lo spero: il Boccaccio e il Manzoni sono comici altissimi; il Parini, il Porta, il

Giusti, per citare i primi che mi vengono a mente, han foggiato caratteri, i quali vivono nella memoria di tutti; non manca dunque all'ingegno italiano la facoltà dell'osservare, prima dote d'ogni scrittore drammatico; ma qualche cosa impedisce per ora lo svolgimento di questa facoltà in una forma determinata; quando a Dio piaccia gli ostacoli spariranno; non per opera bensì, nè di compagnie permanenti nè di concorsi o di premî.

L'Hillebrand affermò che il dramma fiorisce allora che un popolo uscito per sforzi animosi da gravi pericoli, acquista più che la nozione della propria grandezza la coscienza della esistenza propria. Difatti lo Shakespeare sorge quando l'Inghilterra, dopo la guerra delle due Rose, fonda una religione e una monarchia nazionali, distrugge l'*armada* e sottentra alla Spagna nel dominio del mare; il Cervantes, il De Vega, il Calderon, si levano dopo che la Spagna, espulsi gli antichi invasori de'suoi confini, compone in unità le diverse parti della penisola, conquista il nuovo mondo, illustra le sue armi in Italia, in Germania, in Francia, trionfa nelle acque di Lepanto; il Molière finalmente, quando dopo la guerra religiosa, la Monarchia si rafforza, acqueta la Francia, la rianima con la sua politica e con le vittorie, soffoca il feudalismo e doma la Fronda. Noi siamo usciti dalle guerre nazionali da poco più che venti anni; aspettiamo,

senza impazienza e senza accidia, senza presunzioni e senza sgomenti. Quando la vita italiana abbia preso aspetti propri, e da Susa a Manduria comuni, forse la commedia scatterà fuori d'un tratto, immagine fedele di tempi nuovi, di un nuovo stato sociale; fino a che non giunga quel giorno non sarà che una fisima e avrà gli effetti di tutte le fisime il pretendere di farla nascere per incubazione artificiale.

Roma, aprile-maggio 1888.

IL SIGNOR MARTIN

Mi par d'esserci: mi par di vedere il fatuo Molé, l'elefantesco Desessarts, il sarcastico Dugazon, e tutti gli astri minori della *Commedia francese* aspettarlo curiosi, trepidi sull'uscio del caffè Foy: e quand'egli, brutto, magro, piccolo, vestito di grigio, la testa incipriata con molta cura, spuntava dall'angolo della via Richelieu, farglisi incontro, affollarglisi attorno, domandargli tutti insieme: « Signor Martin, che ne dite? — Che ve ne pare, signor Martin? — E lui, seguendo la sua via, scrollare leggermente il capo e atterrirli tutti con queste brevi parole: « Tre recite, e teatro vuoto. »

Quanti sono che si sovvengano in Francia di lui? Credo si conterebbero sulle dita: eppure fu celebre, potente, temuto. — Allora de' giornali ce n'erano pochi, letti da pochi; di un attore, di una commedia giudicavano i buongustai, e la loro parola era legge per gli altri. Quando

il signor Martin aveva detto la sua opinione, quella era l'opinione di tutta Parigi. Non fu mai visto batter le mani; ma un lieve cenno della sua testa, una parola pronunziata da lui ad alta voce bastavano alla fama di un autore o d' un attore. L'autore dietro le quinte, l'attore sulla scena fissavano gli occhi su quel vecchietto immobile, silenzioso, col mento appoggiato al pomo del bastone, che teneva nelle proprie mani le loro sorti. — Avevano cercato di accaparrarsi la benevolenza sua offrendogli il passo gratuito all'*Opèra comique*, alla *Comèdie française;* accolse l'offerta e serbò intera la libertà dei giudizi; dei quali non uno che non fosse giusto, che la posterità non abbia confermato. Quando il Vanhove esordì, ebbe a mala pena recitati pochi versi della propria parte, che il signor Martin interruppe: *monotono.* Nè ci fu mai attore più monotono del Vanhove.



Dove era nato? Da chi? Nessuno lo seppe mai. Andato a Parigi, secondo egli narrava, a dieci anni, non era uscito una volta dalle barriere, neanche per fare una passeggiata in campagna. Aveva 1800 lire d'entrata: e s'era accomodato per guisa che ogni anno al 31 dicembre gli avanzavano sei franchi in cassetta: parsimonia, pre-

videnza necessarie a lui che, adoratore appassionato del bello, spregiatore caustico degli uomini e delle cose mediocri, non provava che un solo compiacimento: quello di dire sempre la verità alla gente, anche se dura e non chiesta; osava essere impertinente con gli altri pur di essere sincero con sè medesimo.

Una volta gli dettero al caffè una tazza di pessima cioccolata; se ne lagnò colla padrona, megera deforme: e quella:

— Non c'è che lei che si lamenti, tutti dicono che la mia cioccolata è stupenda.

— Non ci badate, mentiscono: un giorno o l'altro vi diranno che siete bellina. —

Dottissimo, non si sapeva nè dove nè quando avesse studiato; nessuno l'aveva mai veduto giocare in pubblico agli scacchi, ed egli aiutava giocatori provetti de' suoi consigli, savi sempre, e con una parola mutava o presagiva l'esito d'una partita. Giocava un giorno al caffè della Reggenza il duca De La Vallière col Voisenon; sorse questione e gli astanti chiamarono a giudicare il Martin. Il duca, che non lo conosceva, sbottonò senza parere il vestito e lasciò scorgere le insegne dell'ordine di San Luigi. Il Martin ascoltò, pensò, poi:

— Lei ha torto, signor duca: si può riabbottonare tranquillamente.

Epigramma non senza pericolo nel 1785; ma quest'altro è più audace. Una sera al teatro il conte Clermont d'Amboise in grande uniforme, coperto di croci e di *crachats*, smaniava cercando qualcuno che aprisse il palco del re prossimo ad arrivare; girando s'imbattè nel Martin.

— Siete voi il custode? — gli domandò.

E l'altro:

— No, caro; credevo che foste voi. —



Tale era la potenza sua presso gl'impresari ed i comici, che a lui ricorsero, e spesso inutilmente, i principi del sangue quand'ebbero bisogno dei comici o degl'impresari. Il conte d'Artois preso a proteggere una attrice, voleva per forza farla recitare sopra uno dei principali teatri di Parigi: ma gli attori eludevano a forza di astuzie e di dilazioni le reali insistenze. Sua Altezza fece chiamare il Martin:

— Conoscete la ***?

— Altezza sì.

— Recita bene, mi pare.

— Pare a V. A., perchè V. A. non è obbligata a intendersi di queste cose.

— Ma è bella come un amore.

— Diciamo meglio, Altezza: tanto bella quanto bestia.

– Breve: signor Martin, io vorrei giovare a questa ragazza, e desidero mi diciate ciò che posso fare per lei. Non voglio consigli gratuiti; vi pagherò il vostro con 1200 lire di pensione annua.

— Consiglio a V. A. di dare alla sua protetta la pensione destinata a me. V. A. è potentissima, ma non è in facoltà di mutare nè il cervello di quella scema, nè l'opinione ch'io mi son formato di lei.

— Mi farete bensì il piacere di non esprimere questa opinione....

— Non l'ho voluta vendere a V. A. appunto per serbarmi il diritto di regalarla al primo che troverò. —

C'era da andare alla Bastiglia senza aver tempo di rifiatare.



Sfidò con la propria alterezza, anzi con la propria alterigia, i grandi della terra, ma fu uno dei più intrepidi e dei più accaniti avversari della rivoluzione. — Che volete che facesse, piena la testa di emistichi del Rabelais e del Montaigne, pauroso d'ogni traviamento del buon gusto, avvezzo alle quiete solennità dell'arte celebrate sulla scena innanzi ai devoti del Molière e del Corneille, quando su' teatri di Parigi com-

parvero il *Modèrè* del Dugazon e le *Victimes cloitrèes* del Monvel? quando, con la ghigliottina in piazza, la censura proibiva agli attori di recitare i due versi del Maometto:

Exterminez, grand Dieu! de la terre où nous sommes
Quiconque avec plaisir répand le sang des hommes;

quando dopo la recita della *Pamela*, il Collot d'Herbois, feroce più che non sia lecito a un autore fischiato, decretava: *La tête de la comèdie française sera guillotinèe et le reste dèportè?* Il Martin girava solo per i giardini del Palais Royal, diversi troppo da quelli d'un tempo, poichè v'era suonata la voce di Camillo Desmoulins: consigliava al Grétry di vendere i fondi pubblici, perchè i rivoluzionari « non potessero pigliargli che la testa sola » e al vecchio patriarcale Ducis, diceva con accasciata malinconia: oramai non vivo che per curiosità.



E mancatagli l'aria, si spense non si sa nè dove nè come; e il nome suo fu avvolto da un oblio tanto profondo, quanto alto il favore che lo circondava pochi anni prima. Di lui non una notizia ne' dizionari biografici così larghi dispensieri di notorietà anche agl'infimi: i documenti della sua vita bisogna raccoglierli da venti o trenta volumi

di memorie e di carteggi ove si trovano notati altresì i suoi giudizi spesso laconici, sempre sicuri, alcuni dei quali antivengono i tempi. Le tragedie del Voltaire chiamava, lui vivo, *vesciche:* quelle del Laharpe *pedestremente pompose*, e il Marmontel uno scrittore contro natura: perchè gli era riuscito di esser insieme molto impotente e molto fecondo. — Poche parole che valgono più assai dei lunghi, gravi volumi del Geoffroy. Cito queste sole opinioni del Martin, potrei riferirne a centinaia, e tutte degne dell'acume di lui: di lui critico ammirato, paventato, meritamente famoso, sebbene non scrivesse mai una pagina sola!

Decembre 1880.

UNA ESUMAZIONE

Il signor Gaspare Lavaggi, capo comico, fece recitare or è poco alle seconde parti della sua compagnia sulle scene del teatro Valle di Roma la *Calandria* del cardinale Bernardo Divizi da Bibbiena. La commedia non piacque al pubblico; i giornali ne scrissero come se si trattasse del lavoro di uno dei tanti esordienti, deboli speranze della miserrima nostra letteratura drammatica. Il pubblico ebbe, a senso mio, ragione, i giornali no.

Il signor Lavaggi avrebbe fatto bene a lasciare in pace il cardinal da Bibbiena nella tomba ove scese dopo aver mangiata la famosa coppia d'uova propinatagli da papa Leone; i morti vanno rispettati: chi va a visitarne le sepolture, ci vada per spargervi sopra fiori e ghirlande, non per fare ad essi postumo oltraggio.

E la rappresentazione della *Calandria* al Valle di Roma (ci lasci dire l'egregio Lavaggi intero il

pensier nostro) fu un oltraggio. Il riportare sulla scena commedie che han due o tre secoli addosso, non è cosa da pigliarsi a gabbo: a buon conto bisogna esser sicuri del pubblico; coteste rappresentazioni non possono essere che lezioni di storia letteraria, e trovano favore alla *Comèdie française* a Parigi, dove si mantien viva la tradizione dell'antico teatro, dove tuttavia si recitano le commedie di Molière, dove ogni tanto ritornano all'onor della scena il Reynard, il Mérivaux, e, se occorre, anche il Destouches, il D'Allainval, l'Hauteroche.

Il pubblico sa, andando a quel teatro, di che si tratta: sa ch'egli non è chiamato se non a far confronti tra il vecchio ed il nuovo; a indagare per quale non interrotta trafila dal *Joueur*, per esempio, si sia scesi al *Dèmon du Jeu*, dai *Dehors trompeurs* alla *Poudre aux yeux;* quella platea di gente culta sa quando nacque il Rivarol e non rimprovera al Quinault di non aver come lui l'arguzia delicata e sottile. Poi, a Parigi le cose si fanno come debbono esser fatte; celebrandosi or è poco l'anniversario della nascita di Molière e recitandosi una delle sue men note commedie, perchè fosse innanzi agli occhi degli spettatori la scena, quale ai tempi di Luigi XIV, si disputò lungamente se s'avessero a porre gli spettatori sul palcoscenico, secondo al-

lora era in uso, *du côté du roi et du côté de la reine.* Qui da noi, invece, cotesti esperimenti si fanno per dar riposo al primo attore che s'è spolmonato per nove sere a negare l'esistenza di Dio sotto le spoglie di *Daniele Rochat*, o per lasciar pigliar fiato alla prima attrice che ha singhiozzato, povera *Dora*, una settimana di seguito.

Or bene: se a voi pare che nella *Calandria*, o nella *Lena*, o nella *Clizia* non sieno parti delle quali voi, primi attori, possiate degnarvi, lasciate stare: nessuno vi domanda di recitare quelle commedie; ma se le recitate, non avete a giudicar dell' importanza d' un personaggio co' vostri criteri d'oggi, secondo le vostre amenissime convenienze teatrali, secondo la distribuzione de' *ruoli*, barbara cosa significata con barbara parola; non dovete alla negligenza vostra trovar la scusa che l'autore è morto da trecent' anni; dovete avere per il Bibbiena, per l'Ariosto, per il Machiavelli, quello stesso rispetto, quelle stesse cure che avreste per il Ferrari, per il Gherardi, per il Giacosa.

Chi v' ha dato il diritto, per esempio, di pigliar le forbici e tagliare qua e là intieri squarci di dialogo? — Ma sono osceni! — E tutta la commedia è oscena, ed il dialogo è quale si conviene a quell'argomento. Quando avete tagliato ben bene, rimangono sempre le smanie erotiche di Fulvia, le sue delusioni nel trovarsi con Santilla, le sue pre-

ghiere, le sue offerte a Ruffo negromante affinchè restituisca a Lidio quel che ha perduto e lo rifaccia maschio vigoroso com'era prima. — Ma se anche noi chiudessimo un occhio, la censura aprirebbe i suoi. — E voi fate di cappello alla censura e lasciate a dormire la commedia. Perchè la tirate fuori?

È affar di cassetta? Io non lo penso: se fosse, non ci sarebbe altro da dire: è desiderio di far conoscere al pubblico ciò che sia una commedia del secolo XVI? e come volete che lo impari quando voi fate a brani i dialoghi, qui togliete, aggiungete là, rimpasticciate ogni cosa?

Se il pubblico s'annoiò, ebbe ragione; ma, con tutto il rispetto che io nutro profondo per la stampa quotidiana, i suoi giudizi sulla *Calandria* mi sono sembrati un po' troppo recisi; o io m'inganno, o se ne sono dette a questo proposito delle marchiane.

I personaggi, dice Tizio, vanno e vengono senza mai se ne sappia il perchè. Che il Signore vi benedica! Innanzi a critica siffatta non v'è un dramma di Shakespeare, nè commedia di Molière che si regga ritta. A coteste cose, che son la parte meccanica delle opere sceniche, sapete quando si comincia a badare? quando si sono perdute le facoltà precipue dell'autore comico: quando non c'è più la potenza di mettere al mondo o

Amleto, o *Monsieur Jourdain*, o *Turcaret*, o il *Burbero benefico*, o *Erasmo Montano*, allora si cerca che almeno quelle sette od otto marionette che passeggiano il palcoscenico in lungo ed in largo, entrino ed escano sempre per una data ragione: la quale, badate, vuol essere grave e potente: se no, guai. Nella vita reale, un uomo va da una stanza ad un' altra o perchè ha freddo, o perchè s' è seccato a star solo, o perchè vuol vedere i bersaglieri che passano di sotto casa a passo di corsa; provatevi oggi a spiegare con queste ragioni la venuta o l'andata d' un personaggio, e sentirete con che ironiche risa, se in quel giorno vuol fare economia di folgori, vi proverbierà la critica quotidiana.

Caio giudica il dialogo della *Calandria* freddo, scipito; Baldassarre Castiglioni, il quale aveva più spirito in un dito che tutti i giornalisti d'oggi messi insieme, era più indulgente. Sicuro, certe facezie del Divizi, come il doppio senso sullo *spirito divino* e cento altre, oggi debbono parere freddure, tanto le si son ripetute e udite fino alla sazietà; ma chi discorre d'un cinquecentista parrebbe dovesse avere in mente che esso è nato tre secoli prima dei begli umori contemporanei. — Il popolo se ne diletta ancora di quelle facezie, di quelli equivoci, e ci fa su le matte risate. Certi pezzi di dialogo della *Calandria* si recitano ancora tali

e quali interpolati nelle commedie popolari, mutato Fessenio in Stenterello e in Pulcinella; questo, per esempio, che sulla bocca di Stenterello e di un suo interlocutore io ho udito poco tempo fa.

Calandro. Orbè, dimmi che è di Santilla mia?

Fessenio. Quel che è di Santilla?

Calandro. Sì, dico.

Fessenio. Non lo so bene: pure io credo, che di Santilla sia quella veste, la camicia ch' ella ha indosso, e 'l grembiule, i guanti e le pianelle ancora.

Calandro. Che pianelle! che guanti! imbriaco: ti domandai non di quello che è suo; ma come la stava.

Fessenio. Ah! ah! ah! come la stava vuoi saper tu?

Calandro. Messer sì.

Fessenio. Quando poco fa la vidi, ella stava: aspetta: a sedere colla mano al volto, e parlando io di te, intenta ascoltandomi, teneva gli occhi e la bocca aperta, con un po' di quella sua linguetta fuora, così ecc.

Dicono: il dialogo è pieno di riboboli boccacceschi. Lo so, l' ha detto il Camerini diciassette anni fa; ma questo non può essere argomento di censura se non quando sia chiaro come quattro e quattro fa otto che ai tempi nei quali la *Calandria* fu scritta, que' modi, que' riboboli non suonavano più sulla bocca del popolo. E non veggo

quali prove si possano addurre per dimostrarlo: reputo invece che se ne possano addurre a dozzine per dimostrare l'opposto.

E poi, a coloro i quali affermano scipito e freddo il dialogo della *Calandria*, farei volentieri questa domanda: mi sapreste dire quanti sono gli scrittori comici italiani morti e vivi, non escluso neanche il Goldoni, che abbiano saputo e sappiano fare altrettanto? Che uniscano cioè nel dialogo tanta purezza e tanta precisione, con tanta festività e tanta disinvoltura?

Una delle ragioni per le quali a chi s'addentri un po' in tali studi appare subito la inferiorità del teatro nostro rispetto al francese è questa: che nelle commedie francesi di qual si voglia secolo e qualunque sia il loro pregio, il dialogo è sempre vivo perchè sempre parlato: laddove nella commedia italiana de' secoli passati (lasciamo stare il presente per non entrare in gineprai) si parla un dialogo di convenzione che non suonò mai sulla bocca di alcun uomo vivente. Ora la *Calandria* questo difetto non l'ha. Vi par poco?

Andiamo innanzi.

Sempronio, scansafatiche, ripete quello che già dissero e il Sismondi e lo Schlegel, e il Laharpe e giù fino al Roger: che nella *Calandria* come in tutte le commedie del cinquecento tranne la *Mandragora*, si sente troppa imitazione del teatro la-

tino. Io, pronto a rimettermi se ho torto, penso che il metter tutte in un mazzo le commedie di quel secolo sia uno sbaglio.

Gli storici della letteratura si son troppo occupati, secondo me, della favola. Io non voglio asseverare con quel certo tedesco che le situazioni comiche sieno diciassette in tutto; ma credo che aggruppando, dividendo a così dire in ispecie e in sottospecie gl' intrighi e le favole di tutte quante le letterature drammatiche, e' si vedrebbe che si riducono a pochi: e che la fantasia de' più grandi scrittori, ha piuttosto da vantarsi di aver messo al mondo nuove persone che nuovi intrecci o tessere nuove.

Ma per ciò che più importa nella commedia, cioè il tipo umano, la *Calandria* ha due personaggi, Fessenio e Fulvia, i quali han poche attinenze col teatro latino: e quelle poche molto ben celate sotto la veste del tempo loro.

Il Fessenio della *Calandria* avrà qualche somiglianza coi *Davi;* è un servo come loro; ma è di loro cento volte più arguto, più sciolto, e piuttosto che figliuolo di quelli, pare il padre legittimo di tutti gli *Scapini* e di tutti i *Frontini* delle commedie francesi; *Fulvia* è persona umana e come tale vera nel secolo XVI come oggi. Ma oltre a quello che essa ha di umano e per conseguenza di eterno, io veggo in essa anche traccia

del costume del tempo suo. Que' suoi furori sensuali, quel confidarli ai servi e alle fantesche, perchè s'adoperino ai suoi fini, quell'insistente profferire sè stessa, anima e corpo a Lidio sono del secolo in cui Fulvia visse nel mondo e sulla scena; e forse il Bibbiena tracciando i lineamenti della figura di lei si ricordava quella Caterina da Gonzaga la quale mandò Mattio a pregare Ferdinando d'Aragona che si degnasse di farla entrare in camera sua, e le cui avventure furono narrate dal Bibbiena stesso nella famosa lettera a Piero dei Medici.

Per conchiudere, il porre in un fascio la commedia del Bibbiena con quelle dell'Ariosto o del Cecchi, è un far pagare all'autor suo troppo cara la colpa di avere, a furia di bugie e di commedie recitate fuori della scena, condotto il Medici sulla cattedra di San Pietro. Nella *Calandria* v' han caratteri veri, v'ha dialogo vivace e spontaneo: e purchè recitata nella sua integrità, deve ancora piacere a un pubblico culto, il quale non badi alla necessaria ingenuità dell' intreccio e della sceneggiatura e non abbia il gusto sciupato dalle declamazioni dei commediografi modernissimi, riformatori dei popoli, anzi redentori dell' umanità.

Novembre 1880.

LA DESCLÉE

I

Singolare istoria la istoria de' comici!

In Grecia, dove Sofocle recitò la parte di Tamiri e Aristofane quella di Cleonte, dove Satiro dette lezioni a Demostene, i comici furono tenuti in grandissimo onore; Neoptolemo e Tessalo, attori dionisiaci, sostennero ambascerie; Timoteo, Teodoro, Aristodemo, Polo d'Egina, morirono onorati e compianti; ebbero in vita dallo Stato paghe profumatissime, dopo la morte dai cittadini splendidi monumenti. È vero che si esponevano a un brutto rischio; Luciano avverte che se per disgrazia recitavano male la parte di una divinità li frustavano a sangue.

Come da Satiro Demostene, anche Cicerone andò a scuola da Esopo e da Roscio; ma l'esempio del gran rètore d'Arpino non valse; non valse la benevolenza di Silla che, dittatore, insignì Roscio dell'anello d'oro; gli attori rimasero quali erano

prima, nè mai senatore romano si degnò di entrare in casa d' un comico, nè mai cavaliere gli s' accompagnò per la strada. Pazienza! I comici se ne consolarono entrando loro nelle camere de' senatori e de' cavalieri.

Leggete la satira sesta di Giovenale: Ippia, moglie di un senatore, fugge con un *istrione* in Egitto:

Nupta senatori, comitata est Eppia ludium
Ad Pharon et Nilum, famosaque moenia Lagi
Prodigia et moris Urbis damnante Canopo;

quando un comico recita sui teatri di Roma, Tuccia sdilinquisce, Appula mugola come fra le braccia d'un amante; un attore tragico compie i voti di Ipsulla, Elia fa l'occhio pio ad Urbico; e allora che il teatro è chiuso, le belle si spassano giocherellando con la maschera, col tirso o con la cintura di Accio.

Appena i comici rimettono fuori la testa dal lago d'acqua benedetta di cui l'ascetismo cristiano inondò il medio evo, eccoti contro di loro, lega formidabile, i padri, i santi, i sinodi, i concilì, i papi, i re, i parlamenti; fioccano sopra di essi decreti, leggi, scomuniche. Per san Tommaso non c' è nessuna differenza fra un attore e una cortigiana; per Filippo Augusto, dare ai comici è come dare al diavolo. Vadano essi intanto

a piantare le loro baracche lontano dalla corte, dai tribunali, dalle scuole, dalle chiese; intanto; col tempo li coglierà più rabbiosa che mai l'ira dei vescovi ortodossi e la pedantesca austerità dei giansenisti.

Che importa? I comici seguitano la loro vita spensierata e vagabonda, la quale darà più tardi argomento a tanti libri stupendi dal *Roman comique* al *Wilhelm Meister*, dal *Gil Blas* al *Capitaine Fracasse;* degli anatemi si vendicano portando via la clientela ai predicatori. La domenica 19 maggio 1577 i *Gelosi* cominciano le loro recite all' Hôtel Bourbon, e le chiese restano vuote; gl' istrioni venuti dall'Italia hanno maggior numero di ascoltanti che quattro dei più famosi predicatori di Parigi messi insieme. Per quelli attori la commedia è vita, la vita è commedia; oggi qua, domani là; non un rimpianto per il passato, non un pensiero per l'avvenire; desinano un giorno, cenano un altro, allegri sempre; quasi a rompere ogni vincolo sociale si sono disfatti del proprio nome: si chiamano Bellerose o Floridor, Larancune o Mondoville, la Diamantina o la Pasquella, Cintio o Fritellino; rassegnati finchè non hanno un soldo, prodighi appena ne posseggono due, discoli in apparenza, bonaccioni nel fondo, gl' Italiani segnatamente; *Molière*, scrive il Palaprat, *vivait dans une ètroite familiaritè*

avec les Italiens parce qu'ils étaient bons acteurs et fort honnêtes hommes.

Ad un tratto si scuotono; si sdegnano dell'ostracismo imposto loro dalle leggi e dalle consuetudini. Nel 1634 Nicola Barbieri, detto Beltrame, scrive in nome di tutti i compagni la *Supplica*, un libro di dugento pagine diretto a *quelli che scrivendo o parlando trattano dei comici, trascurando i meriti delle azioni virtuose, lettura per quei galantuomini che non sono affatto balordi nè in tutto critici*. E *critici* nel dizionario di Beltrame significa, già s' intende, « maligni ».

Il buon Barbieri si adira che della commedia sparlino talvolta *certi male informati della sua qualità*: s'arrabatta a provare che *in ogni professione ve ne sono di buoni e di rei;* e però l'andar circospetti nel giudicar de' comici *è da huomo avvertito e da persona giusta;* ricorda che tra loro vi furono dei santi: san Genesio, san Giovanni Buono, san Siluro, san Silvano, sant'Ardelione. Per coloro poi che danno poca fede alle tradizioni o alle storie antiche, cita fatti recenti: « *Morì dieci anni sono*, continua impietosito, *il capitano Rinoceronte nostro compagno et gli trovammo un asprissimo cilicio in letto; sapevamo ch'egli era un buon devoto, ma non sapevamo del cilicio, e pur recitava ogni giorno*. E a prevenire ogni obbiezione soggiunge: *Par veramente che*

contrasti cilizio e comedia; penitenza e trastullo; mortificazione e giocondità; ma non è strano a tutti chè molti sanno benissimo, che l'huomo può stare allegro et anche far penitenza de' suoi peccati; perchè vi è fino chi ha finto il pazzo per mortificazione e chi ha danzato per gioia spirituale. »

Posata la penna, il buon Barbieri si ricordò di aver recitato innanzi a Luigi XIII; si ricordò che i *proprii figli carnali* erano stati raccomandati alla maestà sua dalla marchesa Martinenghi Bentivogli; stampando il volume egli lo intitolò dunque « a Luigi, all'invitto al giusto, re di Francia e di Navarra », per dire come dice lui: il quale non aveva, pare, contezza della giustizia adoperata dal re con Urbano Grandier, nè poteva nel 1631 indovinare le paghe date due anni dopo nella Piccardia agli eserciti dell' « invitto » dal Piccolomini e dal Cardinale Infante.... E chi sa che cosa gli parve di aver fatto con quel libro e con quella dedica! Forse pensò che i comici, difesi da tanto apologista, protetti da così potente signore, sarebbero sciolti da ogni anatema, liberati da ogni persecuzione; che l'aneddoto del cilizio sarebbe giunto sino agli orecchi dei papi, e per detto e fatto suo, la Congregazione dei sacri riti avrebbe un giorno o l'altro canonizzato il beato Rinoceronte!

Brav' uomo! Peccato che nel 1673 fosse morto: poteva in quell'anno assaggiare i frutti della sua apologia; vedere il cadavere del Molière trasportarsi in fretta e furia al cimitero di San Giacomo, per sottrarlo agli oltraggi della turba furente; udire gli insulti che il più gran vescovo della Francia scagliava sulle ceneri del più grande scrittore comico del mondo.

Non v'è da stupirsi che le *suppliche* di Beltrame restassero inesaudite; a vincere il pregiudizio contro i comici non bastò neppure la logica stringata del Labruyère: o chiudere i teatri, diceva, o smettere di perseguitare i comici: ma applaudire a gente scomunicata, e pagarle il prezzo di un piacere che noi godiamo e frutta ad essa ostracismi ed anatemi, non è da cristiani; ragionamento che il Voltaire compendiava poi in un dilemma versificato:

Un mot suffit: si cet art est impie
Sans répugnance il le faut abjurer;
S'il ne l'est pas, il le faut honorer.

Ma il Voltaire scriveva così alla Clairon; con Federigo II, che lo pregava di mandargli a Berlino una compagnia comica, discorreva altrimenti:

Bientôt à Berlin vous l'aurez
Cette cohorte théâtrale,
Race gueuse, fière et vénale,

Héros errants et bigarrés,
Portant, avec habits dorés,
Diamants faux et linge sale;
Hurlant pour l'empire romain,
Ou pour quelque fière inhumaine;
Gouvernant, trois fois la semaine,
L'univers, pour gagner du pain.
Vous aurez maussades actrices,
Moitié femme et moitié pantin,
L'une begueule avec caprices,
L'autre débonnaire et catin,
A qui le souffleur ou Crispin
Fait un enfant dans les coulisses.

Oggi non più anatemi, non più ostracismi; gli attori, come tutti i fedeli, hanno facoltà di accostarsi al tribunale di penitenza, facoltà della quale è debito affermare che non abusano; sono cavalieri e commendatori, elettori ed eligibili e nulla vieta che alcuno di loro salga a recitare una parte sul palcoscenico parlamentare.

Sul serio: sarà uno de' maggiori e de' più giusti vanti del tempo nostro, questo onorare l' ingegno, qualunque sia l' aspetto sotto cui si manifesta. la disciplina in cui si affatica; e chi si addolorò leggendo i decreti degli arcivescovi di Parigi neganti la quiete del camposanto alla Lecouvreur e alla Raucourt, può confortarsi oggi, se pensi ai rimpianti che accompagnarono la povera Desclée al sepolcro, alle onoranze funebri tributate a lei

da ogni ordine di cittadini, alla pietosa diligenza con cui fu raccolto ogni particolare della sua vita.

« Pubblico ingrato ! » — esclamava la Dorval, morendo dimenticata, lei, la grande attrice del rinnovamento romantico, la *Kitty Bell* di Chatterton, l'*Adele* di Antony, la *Regina* di Ruy Blas, la *Jane* di Maria Tudor; non direbbe così la Desclée, se potesse per un momento alzare la testa dalle zolle brune che la cuoprono nel cimitero di Montmartre.

Il Montigny, direttore del teatro che fu mèta al cammino breve e glorioso di lei; Alessandro Dumas, lo scrittore che ella predilesse ed aiutò, le hanno innalzato un monumento presso a quelli di Pietro Lachambeaudie e di Federigo Soulié. Il luogo è adattato. Anche la Desclée, come il Lachambeaudie, traversò fidente gli oscuri limbi della *bohême*, cercando con occhio avido la propria stella tra le nebbie degli orizzonti lontani; anch' ella ebbe, come il Soulié, lo spirito ingegnoso e laborioso; come lui spese le forze della gioventù a studiare, a interpretare il terrore, la pietà, l'odio, l'amore, la vendetta, tutte le grandi passioni del cuore umano; e come lui morì precocemente, sgomentata forse da quelle indagini paurose, certamente sfinita da quelle stupende interpretazioni: *Elle nous émus et elle en est morte!*

Intorno al monumento si radunarono or è poco, il giorno anniversario della sua morte, i suoi amici, i suoi compagni, coloro che più la stimarono, l'applaudirono, l'amarono: attori e uomini di Stato, artisti e soldati, giornalisti e poeti. Emilio de Molènes ha compulsati i taccuini dove ella soleva notare i propri ricordi, ha stampate alcune delle sue lettere. Ricordiamola anche noi; chè la Desclée divenne artista in Italia: qui suonarono i primi vaticinî della sua gloria; partita dalla Francia, ignota ai più, ella si stupiva delle festose accoglienze di Torino e di Napoli; stordita dagli applausi nostri, ella scriveva a sua madre: *credo di sognare; ho dunque ingegno anch' io?*

Quando la signora Ristori andò per la prima volta in Francia, i nostri buoni vicini d'oltre Cenisio furono d'accordo, come non sono quasi mai, nell'affermare che a loro spettava il vanto di averla tratta dalla oscurità nella quale languiva per l'infingarda noncuranza degli Italiani. Andrea Maffei, che sapeva come le cose stavano, salutando a quel tempo l'attrice illustre, ammoniva:

I plausi nostri
T'erudîr nell'agone ov'ora imprimi
Solitarie vestigia e siedi in trono;
No, la Senna non fu; noi fummo i primi
A cingerti, o gran donna, il serto e gli ostri
Di cui l'onda superba a te fa dono.

Al vecchio poeta, nessuno, in Francia, badò.

Oggi, a ogni modo, i conti si saldano; e se di là dall'Alpi si persiste a gridare *Ristori*, noi risponderemo: *Desclée*. E questa non è gretteria; ma nobile orgoglio e compiacimento squisito di chi primo seppe scorgere l'ingegno di un'artista, e presagire la gloria di un'arte! Nè io ho riletto senza commozione nel libro del De Molènes certe parole scritte da me dieci anni sono, uscendo intontito da una recita della *Diane de Lys*, e nelle quali forse più per istinto che per riflessione, forse più desideroso che persuaso, asseveravo che la Desclée sarebbe stata un giorno acclamata dai Francesi stessi una delle più grandi attrici del nostro tempo!

Ricordiamola dunque anche noi.

Più che ad altri, a noi scrittori di un'ora spetta ricordare queste glorie d'un giorno! Che triste rassomiglianza fra la nostra sorte e la loro! A noi tocca mutare ogni mattina argomento, a loro ogni sera indole e nome; noi dobbiamo mostrarci preparati ad ogni evento, disposti a ogni progresso, curiosi di ogni novità; essi pronti a tutti gli ardimenti, rassegnati a qualunque giudizio; e agli uni e agli altri occorre lavorare senza tregua, sotto pena d'oblio. E poi? Poi il critico, compiuto il proprio dovere, dopo aver incoraggiato i più timidi, scoperte le vocazioni nascoste,

aiutate le prove animose, scompare ad un tratto, senza partecipare delle lodi che ha dispensate, senza godere il rezzo dell'albero ch'egli stesso ha piantato; e l'attore che si logorò per commuovere altrui, che infuse nei personaggi di tanti drammi il proprio sangue, li sostenne colle proprie forze, li riscaldò del proprio fiato, scompare anche lui, e con lui si dileguano i figli del proprio intelletto, creature d'una settimana concepite in anni di angoscia! E la fama breve del giornalista e la effimera rinomanza dell'attore rammentano il frutto còlto dallo Chateaubriand lungo le rive del lago Asfaltide, la cui buccia indorata dal sole involgeva un pugno di cenere.

II

Amata Olimpia Desclée nacque a Parigi il 16 novembre 1836; il padre avvocato di grido a quel tempo, la madre donna di intelletto pronto fecero lieta la sua adolescenza di carezze e di baci, la circondarono di cure e di agi. Dal giorno della nascita di lei, l'uno assaporò la dolcezza della fatica, l'altra i godimenti delle privazioni; quegli guadagnò più, questa spese di meno; ambedue risparmiando, cumulando tanto da farle una dote, vagheggiarono per lei una vita di gioie miti e di pace.

Bei sogni che si dileguarono presto! Una impresa commerciale reputata ottima dai più esperti andò a rotoli, e l'avvocato Desclée che ci aveva messo i suoi risparmi si trovò a un tratto sull'orlo del fallimento.

Alla dote non c'era più da pensare: la ragazza negli studi che allora appunto compiva, aveva dato prova d'ingegno vivissimo; risolsero di farla salire sul teatro e la mandarono al Conservatorio.

Il Beauvallet era maestro di recitazione in quell'istituto, nè poteva essere peggiore. Attore già vecchio, propugnatore di vecchi sistemi, Morrocchesi del teatro francese, il Beauvallet insegnava piuttosto a declamare che a recitare: aveva côlto i suoi allori nei campi della tragedia e del dramma sanguinolento, venuto in moda dopo il 1830; fanatico del *Lautréaumont* di Eugenio Sue e del *Lorenzino* di Alessandro Dumas, era l'uomo meno adatto a intendere le nuove tendenze della letteratura drammatica, a fare degli allievi capaci di intenderle e di aiutarle.

La Desclée uscì dal Conservatorio nel 1855 attrice fredda, compassata, piena di pregiudizi, paurosa di ogni originalità, persuasa che l'eccellenza dell'arte stava tutta nella scrupolosa imitazione del maestro.

Come rideva, molto tempo dopo, di quei suoi primi scrupoli, di quelle sue paure giovanili! Con

quanto profonda convinzione ripeteva la sentenza del Baron: « *a recitare non s' insegna!* » Sono passati oramai sette anni; le sue labbra si sono chiuse per sempre, e ancora mi suona agli orecchi l'eco della sua voce; la veggo ancora a Firenze passeggiare su e giù per il salottino, raccontandomi con una festività tutta sua il colloquio del Lafontaine con Federigo Lemaître.

Una sera il Lafontaine andò a chiedere consigli al Lemaître, artista che non ebbe in Francia rivali nè ai suoi tempi nè dopo.

— Che consigli — prese a dire il vecchio attore — vuoi tu ch' io ti dia? Noi altri non abbiamo che un solo maestro: il cuore.

— Ma pure.... una lezione....

— Ah! una lezione? Eccola. Tu ritorni a casa, mettiamo, tranquillo e contento: sali le scale pensando a tua moglie che ti aspetta a braccia aperte secondo il solito. Apri l' uscio, entri, la moglie non c' è: dài un' occhiata e vedi una lettera; la leggi; tua moglie ti dice che se ne va, che non tornerà più, che non saprai mai dove sia. Questa è la situazione; mostramela.... Avanti, sto a vedere. —

Il Lafontaine avvezzo alle scuole di recitazione dove i maestri badano al modo di camminare, non al modo di sentire, taceva; il Lemaître si alza, e:

— O guarda un po' — dice — quel che farei io. —

E lì, a bruciapelo, senza neanche pronunziare una sola parola, incarna il personaggio del marito che sale tutto arzillo le scale, fischiettando e fumando; apre l'uscio, si frega le mani, come chi non vede l'ora, dopo essersi scalmanato tutto il giorno, di posare la sera il capo sul guanciale di casa sua. E la moglie dov'è? Si meraviglia che sia andata a letto senza di lui; si turba nell'ipotesi ch'ella sia malata. Guarda in camera, nessuno: la moglie è fuori di certo. Si mette a sedere con l'intenzione di aspettarla; sente venir la cascaggine; sforzandosi di tener gli occhi aperti, volta la testa verso il tavolino e si avvede della lettera. Una lettera? Perchè? Che bisogno ha sua moglie di scrivergli? Il volto gli si contrae: il pover'uomo indovina che sta per piombargli addosso qualche disgrazia. Piglia il foglio, lo gira, lo rigira, si risolve ad aprirlo, legge, e cade come corpo morto. Tutto ciò, ripeto, senza dir verbo e valendosi soltanto del giuoco della fisonomia.

— E questi — dice il Lemaître rizzandosi — sono, caro Lafontaine, i soli consigli, le sole lezioni ch'io posso darti. Mettiti una mano sul cuore, sta' a sentire come batte, e poi recita; non c'è altro da fare. —

Torniamo alla Desclée.

Ella esordì il 17 giugno 1855 al teatro del Gin-

nasio in una commediola del Bayard: *Gardée à vue*; recitò in quello stesso anno *Le gendre de Monsieur Poirier* di Emilio Augier e Giulio Sandeau, *Une femme qui se jette par la fenêtre* di Eugenio Scribe: finchè durante una breve malattia della Chéri, l'attrice più in voga a quel tempo, le fu affidata la parte di Susanna d'Ange nel *Demi-monde*, che si rappresentava di nuovo sulle scene di quel teatro.

In quella parte, che fu poi uno dei suoi cavalli di battaglia, e nella interpretazione della quale ella non ebbe e non avrà forse mai chi l'eguagli, la povera Desclée non fece allora nè caldo, nè freddo. Impaziente, nervosa com'era, si sgomentò alla prima. Il Montigny le dava 3000 franchi all'anno, e non le bastavano per vivere; nessuno pensò a dirle che la Rachel, ammessa con 4000 franchi di onorario nel 1838 alla *Comèdie française*, ne guadagnava 60,000 nel 1840; si lagnò della freddezza glaciale del pubblico, e nessuno fu buono a rammentarle che il Quinault-Dufresne, il Fleury, la Clairon, la Duchesnois, la Contat, la Mars, la Tessari, la Polvaro erano state fischiate; le pareva d'esser brutta, e nessuno le ricordò la deformità della Champmeslé, della Desoeillets, della Dumesnil, della Sainval, della Internari.

Così dal cinquantacinque al cinquantanove, lasciando il *Gymnase* per il *Vaudeville*, il *Vaude-*

ville per le *Variétès*, mutò scene, pubblico, compagni, tutto, tranne la sorte; scendendo ogni giorno un gradino, si ridusse a fare la figurante in una *féerie;* poi le sembrò che bastasse, e lasciò addirittura il teatro e la Francia.

La videro a Spa, a Baden, a Hombourg, stanca della vita artificiosa della scena, bramosa di imparare, di godere la vera vita del mondo. Un amico le scriveva da Parigi a quel tempo lunghe lettere per ammonirla: ella, nel leggerle, faceva bellissimi proponimenti, prometteva a sè stessa ed agli altri di tornare a casa, pecorella smarrita che si riconduce all'ovile; e il giorno dopo scordava proponimenti e promesse; la pecorella seguitava a scorazzare per i campi, più scapestrata di prima.

Suor Virginia de Leyva affermava che dopo aver veduto l'Osio da una finestrella del convento di Monza, per quanti sforzi facesse, si sentiva *diabolicamente forzata d'andare a quella finestra:* e il padre Battista la esorcizzava. Ah! padre reverendo, c'è un diavolo che resiste a tutti gli esorcismi: il diavolo della gioventù!

Dopo un breve soggiorno in Russia, la Desclée torna finalmente in Francia: i vecchi amici la sfuggono, gli antichi compagni la insultano: un uomo che era il suo unico pensiero, l'abbandona. Si sente annichilita, e scrive a sua madre:

« Ho un monte di progetti; il più serio è quello di farmi monaca; i raggiri, le rivalità, i pettegolezzi del palcoscenico non sono per me; in convento troverò almeno un po' di riposo. Non voglio bensì far le cose alla sventata: picchierò ad altre porte prima di risolvermi a passare da quella del chiostro. Un'amica mia che è modista ha bisogno di danaro, e vorrebbe far società con me; un'altra mi consiglia di aprire un caffè: vedrò.... E se cercassi d'entrare all'Odéon? »

Curiosa lettera che rivela le incertezze angosciose dell'anima: la Desclée comincia col lodarsi di aver lasciato il teatro, e termina col proposito di tornarvi.

E tentò difatti: ma le furono chiuse le porte in faccia.

Naturale; sono passati i tempi nei quali l'abate de Bernis, sulla via d'esser fatto cardinale, non si peritava di dedicare madrigali ad un'attrice:

Sur votre bouche séduisante,
Sur votre gorge palpitante,
Dans vos bras unis par l'amour
Je veux laisser mon âme errante,
Et ce sera mon dernier jour;

i tempi nei quali le attrici veneziane confessavano a Carlo Gozzi d'essere *« impastate d'amore »*: nei quali una filosofia umana insegnava alla gente che non si racconta se non quanto si sa, non si

descrive che ciò che si è veduto o sentito. Sono venuti i giorni delle pudicizie ostentate in piazza e rinnegate nell'alcova; oggi l'attrice ha il debito di commuoverci con la dipintura di tutte le passioni, e l'obbligo di non provarne neppure una; senza interrogare l'amore, deve dircene i segreti, profetessa e vestale. La signora Volnys, al tempo in cui la Desclée ritornò in Francia, rifiutava la parte di Messalina, perchè non c'era del suo decoro a sostenerla. Che spose ingenue! Che babbi savi! Chi mi risuscita il cavaliere Florian, chi mi rimena sulla scena le sue pastorelle? Dateci la *Bonne mère* una sera, la *Buona famiglia* quell'altra, e, quando tocca, il presepio; la prima donna non reciti scene d'amore che col proprio marito, e sia permesso all'amorosa di abbracciare il brillante, purchè si sappia dal cartellone che si sposano a primavera! Poi conducete Tartuffo nei posti distinti, fategli battere palma a palma, mostrando agli attori ed al pubblico le mani sudice e le unghie ingiallite!

III

O il silenzio del chiostro, o il clamore del teatro; o il raccoglimento solitario della monaca, o le commozioni violente dell'attrice: la Desclée non era donna da pigliare la via di mezzo. Un

prete ch'ella richiese di consigli la dissuase dal farsi monaca, ed ella partì per l' Italia con la compagnia Meynadier.

Che bei giorni! In Italia comincia per lei la vita d'artista. La festeggiano, l'acclamano a Napoli, a Torino, a Firenze: ella non sa persuadersene e chiede a sè stessa, agli altri, il perchè di quei festeggiamenti, di quegli applausi; stenta a credere che l' ingegno si sia così presto maturato per gli ardenti influssi della passione; apre un'altra volta l'animo alla speranza e confida; e vede tornare la coraggiosa spensieratezza, la gaia serenità ch' ella piangeva perdute.

« Direttore, direttrice, compagni, pubblico (scrive a sua madre da Firenze) tutti mi vogliono bene. Se può consolarti il pensare ch' io sono contenta, consolati.... sono stanca, ma non triste; studio dalla mattina alla sera e accomodo i miei vestiti da me; dacchè desidero d'esser bella ho le mani d'oro.... Ora poi attendo il principe che deve chiedere la mia mano; si fa un po' aspettare, ma non può tardare dimolto. »

Curiosa indole quella della Desclée; indole di artista che per un nulla s'accascia a un tratto, a un tratto per un nulla s'esalta; sfida la tempesta, e alla brezza si piega; e nello sconforto e nell' entusiasmo si consuma del pari. Il volgo giudica severamente queste nature singolari, perchè

le giudica a casaccio; e non pensa che gli artisti quando sono tali davvero, soffrono d'un male che è necessaria condizione della loro vita: il male della fantasia.



Dall' Italia, nel 1867, la Desclée partì pel Belgio. Alessandro Dumas figlio era in quel tempo a Bruxelles; una sera, parlando con alcuni amici, lamentò che a Parigi non fosse nessuna attrice capace d' interpretare la parte della protagonista in un dramma ch' egli si proponeva di trarre dall'*Affaire Clemenceau.*

— Ce l' ho io l'attrice che fa per voi — dice uno degli interlocutori.

— E dov' è?

— Al teatro Sant'Uberto.

— Come si chiama?

— Desclée. —

Il Dumas, che si ricordava di aver sentita la Desclée al *Gymnase*, fece una spallata; ma l'altro insistè tanto, che alla fine gli riuscì di condurre l'autore della *Diane de Lys* al teatro Sant'Uberto, dove appunto la Desclée recitava quel dramma.

La *Diane* è, secondo me, il lavoro più scadente del Dumas: ha, ne convengo, molte bellezze, ma più numerosi e più grandi difetti; pare che sia fatto per la chiusa: si trascina per cinque atti tra

parecchie inverosimiglianze e qualche volgarità, pur d'arrivarci; e non ci arriva se non per ricordare la chiusa dell'*Antony*. La sublime menzogna dell'amante del 1830: — *Elle me résistait, je l'ai tuée* — ispira la formula truce e tranquilla al marito del 1852: — *Cet homme était l'amant de ma femme, je l'ai tué.* —

Il pubblico mostrò sempre una certa ripugnanza per quel dramma; la sola Desclée potè vincerla. I grandi attori hanno la facoltà di vestire di momentanea bellezza anche le opere difformi; quanto hanno pianto i nostri nonni all'*Odio ereditario*, sconcio dramma del barone Cosenza, recitato dal Vestri! E chi di noi, affascinato dal Modena, non ha applaudito una sera gli *Spazzacamini della Val d'Aosta* del povero Sabbatini?

La Desclée in quella sera recitò con tanta verità, con tanta passione, che, finito il terzo atto, il pubblico la chiamò più e più volte al proscenio. Quand'ella tornò nel camerino, il Dumas le si fece incontro: il Dumas ch'ella credeva a Parigi, e che, ammaliato, infanatichito, le prese la mano, e:

— Come? siete proprio voi? — domandò. — Voi che recitavate così male qualche anno fa? Questo è un vero miracolo! Non riconosco più nè la Desclée, nè la contessa di Lys.... Che cosa posso fare per ringraziarvi?

— Datemi un bacio per ora; poi fatemi recitare a Parigi. —

Il Dumas si affrettò, mi figuro, ad appagare il primo di quei desiderî: rispetto al secondo è certo ch'ei le promise di farla tornare sulle scene del *Gymnase* donde ella era partita, qualche tempo avanti così sconsolata; e mantenne la promessa, non senza difficoltà. Si temeva che il pubblico, il quale aveva mostrato tanta simpatia per la Fargueil, vedesse di mal' occhio una attrice nuova prendere il posto di lei. Quando la O'Neil recitò la prima volta, lord Byron non volle andare al teatro per non fare un torto alla Siddons; e il pubblico ha qualche volta dei capricci alla Byron.

Intanto che le faccende si sistemavano fra il Montigny e il Dumas, la Desclée tornò per l'ultima volta fra noi. Era più triste del solito. Una sera in casa sua, seduta presso il caminetto, attizzava il fuoco: io mi rallegravo anticipatamente con lei dei trionfi che le si preparavano a Parigi.

— Sì, sì; — interruppe — Parigi, il *Gymnase*, tutte belle cose: ma non so rassegnarmi a lasciare l'Italia. Io, francese, in Francia soffro di nostalgia. —

E mostrandomi meravigliato di quelle parole, ella, buttando via con un po' di bizza le molle e accennandomi i tizzi che bruciavano nel camino:

— Benedetto il fuoco! — riprese — Consuma,

distrugge; ma la cenere calda!... scotta, sgalla e dà patimenti che durano Dio sa per quanto! —

Intesi e mutai discorso; ella era caduta in una malinconia così profonda, che non ci fu verso di distrarla. Quando mi alzai per andarmene si alzò anche lei, mi prese per la mano, e con quel tuono infantile ch'ella sapeva dare qualche volta alla sua voce:

— Mi perdonate, non è vero? È la prima sera di riposo che mi tocca da che sono venuta a Firenze e non ho avuto forza di recitare innanzi a voi: e poi le parti di donna allegra sono quelle che faccio peggio, e voi mi avreste fischiata. —

La lasciai, e non la rividi più.

IV

La Desclée comparve nuovamente innanzi al pubblico parigino nell'autunno del 1869. Amedeo Achard non sapeva persuadersi che la ragazza fredda, intirizzita di un tempo si fosse trasformata a tal segno; attribuì il miracolo alle fate che si celano nelle grotte di Posillipo e di Fiesole; Paolo Foucher terminò la sua appendice con questa frase: « *Mes compliments à l'Italie* »: i critici più severi lodarono senza riserbo.

E da quel giorno ella fu acclamata la prima delle attrici del suo tempo; io starei quasi per dire la prima del nostro secolo. *Frou-frou*, la

Visite de noces, la *Princesse Georges*, la *Femme de Claude* furono altrettante orme segnate da lei sulla via della gloria e della morte.

E della morte: perchè l'arte l'uccise. Ella morì per aver vissuto la vita dei personaggi rappresentati da lei; amò, temè, soffrì per loro e con loro. *Quand donc arriverai-je* — chiedeva ella un giorno — *à posseder les ficelles du métier?* E voleva dire: « quando potrò simulare i palpiti, i sospiri, le lacrime? Quando mi sarà lecito staccare la donna dall'attrice e commuovere gli altri senza patire io la prima? » E chiedeva l'impossibile. Una delle caratteristiche dei grandi artisti è la fede intera, ingenua, costante nell'esistenza delle loro fantastiche creature. Il Balzac al capezzale di morte nella pienezza delle proprie facoltà diceva a sua sorella: — Se non mi cura il dottor Blanchon sono un uomo spacciato.... — il dottor Blanchon, un personaggio di non so quale de' suoi romanzi!

E il Talma, che, un'ora avanti di spirare vedendosi nello specchio, emaciato, livido, esclamava: — Peccato aver questa faccia e non poter recitare il *Tiberio!* — E il Debureau, che, moribondo, chiama a sè il figliuolo lacrimante, si infarina il viso, e gli dà lezione di mimica? Figuratevi la scena: Pierrot in agonia, che insegna il modo di far ridere a un fanciullo che piange!

V

Negli ultimi anni si può dire La Desclée non vivesse che per il teatro; nulla potè distorla, distrarla dallo studio quotidiano ch' ella poneva nell'approfondire e affinare le proprie interpretazioni, nel dimostrarsi attrice eccellente sempre; talvolta insuperabile.

Il Talma recitò innanzi a una platea di sovrani e se ne vantò; la Desclée davanti un pubblico di innamorati e se ne dolse; sapeva gli strazi della passione, e con intelletto di carità s'adoperava a sedare gli incendi destati involontariamente da lei. Gli aneddoti abbondano: ma sono così recenti che io mi attento a raccontarne uno solo.

Tutte le sere, quando uscita dal teatro ella montava in carrozza, un giovane, il rampollo ultimo ed unico di una delle più ricche e illustri famiglie francesi la seguiva anch'egli in carrozza; scendendo a casa, ella lo trovava fermo sulla porta ad aspettarla, sfidante con puerile audacia le meteore, che fanno così inclemente il cielo di Parigi nelle notti d' inverno. Questo giuoco durò un pezzetto; alla fine la Desclée, una bella sera, invece di entrare in casa s' accosta al giovanotto e gli domanda che cosa voglia da lei, perchè le

vada dietro a quel modo, quali sieno i suoi disegni, le sue intenzioni. Il giovanotto, che non s'aspettava quell'uscita, rimane da principio un po' male: poi fattosi coraggio le dice che le vuol bene, che è ricco di suo tanto da fare a meno di ogni soccorso dei parenti, ed è pronto a sposarla. Quand' egli ebbe finito, la Desclée incominciò: e il suo fu uno di quei discorsi come agli inesperti possono farne coloro che impararono a proprie spese la scienza della vita: breve, ma efficace; amaro, ma fecondo. La Desclée fu prima risolutamente crudele nei rimproveri, poi maternamente pietosa nei consigli. Lo lasciò, e da quella sera non lo vide più; ma appena fu noto a Parigi ch'ella era ammalata, un giovine ufficiale dei cacciatori andò ogni giorno a prender notizie di lei; una volta gli domandarono come si chiamava: ed egli lasciò il proprio biglietto di visita, sul quale era scritto: — « *Ho seguito i vostri consigli. Grazie.* »

La Desclée, quasi moribonda, sorrise leggendo: e forse il Dumas si gloriò in quel giorno d'averle regalato poco tempo innanzi un esemplare della *Princesse Georges*, con questa iscrizione: — « *A madame la princesse de Birac, née Aimée Desclée la plus honnête femme de son monde et la première actrice de son temps.* »

VI

Intanto si andavano via via manifestando i sintomi della malattia, che doveva condurla alla tomba; la Desclée non ci badò, o, meglio, s' impose di non badarci; capì che la malattia ond'era corrosa sarebbe stata lunga e avrebbe portato seco la necessità di ingenti dispendi; ma con sublime spensieratezza, seguitò a esser prodiga dei propri denari e delle proprie forze. Spese ventimila lire per vestire in sette fogge diverse *Frou-frou*, creatura capricciosa e passionata, cui rassomigliava un pochino; e tormentata da patimenti fisici, si logorò pur sempre nel cercare l' espressione dei patimenti morali.

Un giorno che il Dumas assisteva a una prova della *Princesse Georges* e la Desclée recitava uno degli squarci più commoventi; ella interrompendosi a un tratto, domandò all' autore:

— Va bene così? —

Il Dumas tacque: volgendole le spalle, pareva guardasse distratto verso la platea.

— Va bene così? — ripetè la Desclée, andandogli vicina e costringendolo cortesemente a volgersi verso di lei.

— Benissimo — rispose l' altro, e in fretta e furia passò il fazzoletto sugli occhi: ma non fu

tanto sollecito da nascondere a' presenti le lacrime che gli scendevano giù per le gote.

Nella primavera del 1873 la Desclée partì per Londra; battezzata artista fuori della Francia, doveva cogliere fuori della Francia le ultime palme. Quando tornò a Parigi, la malattia aveva fatto progressi tali, che le fu forza lasciare il *Gymnase* per rifugiarsi prima in una villa a Maison Laffitte, e andare poi a tentare, rimedio estremo, i bagni di Salies nei Bassi Pirenei.

« Sono un po' meno debole, scriveva da Salies a un amico, e un po' meno triste; ma il male non si lascia vincere, e le acque termali non giovano a nulla. I medici più pietosi dicono non potrò esser guarita che fra un anno; altri mi giudicano incurabile; e intanto io spasimo notte e giorno. Credo che sarò molto amata lassù, perchè nel mondo ne ho patite di tutte. »

E di patire non aveva finito.

Vi ricordate l'ultimo atto della *Signora delle Camelie?* È il primo dell'anno. Tutti sono in festa, tutti si rallegrano: Margherita sola non si rallegra perchè non può più sperare. Come dovè ripensare la Desclée a quella scena angosciosa il primo del 1874! Da ogni parte le giungevano doni e augurî, doni di cui non le era conceduto godere, augurî d'amici che chiedevano all'affetto la facoltà di mentire. Le grida dei bambini, il bru-

sio della gente accalcata per le strade, il rumore delle carrozze giungevano sino a lei; echi della giocondità di Parigi tutta quanta che si spassava, si vestiva a festa, si preparava a sorridere, a ballare. *Il primo dell'anno! dov'è andato il tempo nel quale ridevamo insieme, mio buon dottore?* — aveva detto Margherita. — *È il primo dell'anno.... e io naufrago in porto* — scrisse la Desclée.

Ebbe un altro inganno e fu l'ultimo. Si sentì meglio, e promise a sè stessa ed agli altri di abbandonare la scena, di ritirarsi a vivere modestamente in una villa solitaria. Promise: avrebbe ella mantenuto? No. Ritornata in forze, sarebbe scappata dal ritiro per cercare il suo teatro, i suoi personaggi, il suo pubblico, come mistress Vanbruggen fuggì dallo spedale per recitare un'ultima volta la parte d'Ofelia; anche presaga del proprio fine, avrebbe voluto morire sulle assi fatate del palcoscenico, come il Baron, che sentendo fuggire la vita volle ancora mostrarsi al pubblico nel *Vinceslao;* e arrivato al verso:

Si proche du cercueil où je me vois descendre,

cadde e spirò.

Del rimanente, quell'inganno fu breve: una mattina, il 10 di marzo di quell'istesso anno, Diana, Frou-frou, Olimpia, Cesarina, Lidia, Marcellina, Margherita, fantasmi diafani, si disper-

sero a un tratto, per l'ultimo respiro di una morente.

E il giorno dopo, sul sepolcro della più grande attrice del tempo nostro, uno dei più grandi scrittori drammatici del secolo ripeteva i versi che Alfredo de Musset scrisse in morte della Malibran:

Meurs donc! la mort est douce et la tâche est remplie,
Ce que l'homme ici-bas appelle le génie
C'est le besoin d'aimer; hors de là, tout est vain!
Et puisque tôt ou tard l'amour humain s'oublie,
Il est d'une grande âme et d'un heureux destin
De mourir comme toi pour un amour divin.

Ho detto *la più grande attrice del tempo nostro;* chi trova troppo ardito lo appellativo, citi un nome a sua posta. La Rachel? La Ristori? Attrici meritamente illustri.

La Rachel riportò sulla scena, per dirla con le parole di Floro, « la scure e i fasci dei littori, le assise militari, le sedie curuli, gli anelli, i cavalli e il carro dorato de' trionfatori, le vesti dipinte, le tuniche ornate di palme, gli ornamenti magnifici che aggiungono una dignità alle dignità dell' impero. » La Ristori, oltre a questo, ci portò le alabarde, i lucchi, le barbute, i sâi, i pennacchi de' baroni, i diademi e le sciarpe delle castellane; con versatilità portentosa, che la fa di gran lunga superiore alla Rachel, seppe essere Mirra ed Eli-

sabetta, Medea e Maria Stuarda, Camma e Merope, Maria Antonietta e Rosmunda.

Ma e la Ristori e la Rachel, chiuse quasi sempre nella stretta cerchia del dramma storico o della tragedia, costrette a rappresentare affetti e costumi da' nostri troppo dissimili, non raggiunsero che una verità relativa: quella verità appunto che il dramma storico e la tragedia (quali li intesero e li foggiarono i romantici e i cattivi imitatori dei Greci) consentono. Inoltre: gli è certo merito sommo e tale da pareggiare gli attori ai taumaturghi quello di risuscitare anche per un'ora personaggi sepolti nella polvere del passato; ma il più fecondo dei miracoli che un artista possa compiere sta nel vivificare una creatura nata d'allora. Chi non vede la differenza che passa fra la evocazione e la maternità, fra la risurrezione e la vita?

Si citerà la Dorval? Anch'ella fu grande; ma anch'ella dette il proprio ingegno, gli slanci impetuosi della propria anima a quella letteratura drammatica del rinnovamento romantico, che potè essere quarant'anni fa ammirata dagli uni, bistrattata dagli altri, ma umana non fu. Interprete di drammi che si staccavano dalla convenzione accademica senza toccare la verità, la Dorval sparì dalla scena quando i personaggi che ella aveva incarnati e che preparavano la rivoluzione del 1848

videro quella rivoluzione compirsi. Per lei potrebbe ripetersi il detto di Tacito : *Felix claritate vitæ, sed et opportunitate mortis;* difatti la Dorval esulò dal mondo quel giorno istesso in cui Victor Hugo, il suo poeta, esulò dalla Francia.

La Desclée, invece, fu l' attrice del tempo suo; la profonda interprete dell'arte nuova, indocile agli antichi precetti, razionalmente ossequiosa agli antichi esempi ; di quell'arte che non teme e non patteggia, tutta e solamente intenta nella ricerca e nella dipintura della verità. La Rachel succede alla Dumesnil, la Ristori alla Marchionni, la Dorval alla Mars ; la Desclée non ha antenati : i personaggi che Alessandro Dumas immagina, ella li vivifica, li nutrisce, li educa.

Poeta riconoscente, il Dumas pronunzia sul sepolcro dell'attrice, cui deve parte della sua gloria, l'elogio funebre, che rimarrà tra i più felici scritti di lui. Così Fidia, dopo avere scolpito il simulacro di Giove, gli incideva sulla mano il nome del discepolo prediletto.

1874.

LA « FIERA » DI ALBERTO NOTA

I critici prima implorarono con tenerezza ineffabile, poi consigliarono con sicumera magniloquente :

« O capocomici, non insozzate la purità delle italiche scene cò drammi e le commedie venute di oltralpe; non porgete orecchio a chi vi dice che il teatro italiano non c'è: cercate, rovistate, frugate nel vecchio repertorio e troverete tesori. Riportate innanzi al pubblico la *Sposa e il Cugino* del Finoli, la *Borsa perduta* del Marchisio, l' *Olivo e Pasquale* del Sografi, e magari la *Lucerna di Epitetto* dell'Avelloni; tutta roba morale e dilettevole. Il libero scambio è la rovina della nostra letteratura drammatica. E poi che libero scambio è egli questo, se noi traduciamo ogni giorno commedie francesi e tedesche, e a Parigi, a Berlino è gala se recitano un lavoro italiano ogni morte di papa? Mettete, o capocomici, un trovarobe sull'Alpe e un altro al Lilibeo,

e impedite la importazione della merce scenica forestiera. Nutrite le platee di cibi casalinghi: e se oggi non avete cuochi sufficienti a preparare vivande, levate dalla credenza gli avanzi dei nostri babbi; sentirete che sapore gustoso e che igienico olezzo! »

Cesare Rossi, attore valentissimo, o impietosito da quei languori o assordato da quelle grida, cercò, rovistò, frugò e tirò fuori la *Fiera*, commedia scritta da Alberto Nota nel 1817 e recitata per la prima volta al Carignano di Torino dalla Compagnia Reale sarda la sera del 17 giugno 1826.

La *Fiera* ebbe, sere sono, oneste accoglienze al teatro Valle di Roma; ed oggi ecco i critici ringalluzziti, predicare alle turbe col nobile orgoglio di un Aggeo soddisfatto, con l'autorità di un Isaia trionfante nei vaticinî compiuti: — Che sapienza scenica! che varietà di incidenti! che rapidità di azione! che vivacità di dialogo! Ah! il Nota! il Nota! il Nota! —



Discorsi corti, signori: se fate a canzonarvi fra voialtri, ditecelo, e noi staremo qua a giudicare chi di voi sia più abile nell'arte non facile del darla a bere: se poi pretendete di cuculiare i vostri compatriotti dei quali, contro mio merito, faccio parte anch' io, è un altro paio di maniche; e mi deve esser lecito di dire brevi parole, tanto

perchè sappiate che non tutti i tordi sono per le vostre panie.

Se fra gli autori comici le opere dei quali voi volete, per la maggior gloria dell'arte e dell'Italia, esumare, ve ne ha uno il quale difetti di tutti i requisiti necessari a uno scrittore drammatico, gli è appunto Alberto Nota, soprannominato quarant'anni sono il Terenzio piemontese non so da chi, ma probabilmente da qualcuno che aveva le sue ragioni per fare un postumo oltraggio all'amico di Scipione Emiliano.

Non lo spirito di osservazione e la malizia di Gherardo de' Rossi; non la originalità nè la festevolezza di Giovanni Giraud; non la conoscenza degli effetti nè la padronanza scenica di Francesco Augusto Bon; neanche il comico volgaruccio di Angelo Brofferio; il Nota non ha nulla. Tanto gli manca il concetto giusto di quel che abbia ad essere una commedia, che s'impanca a rifare il Goldoni e lo sciupa; lo svelto lepore della *Vedova scaltra* irrigidisce nelle compassate freddure della *Lusinghiera;* le mirabili, eterne scene degli *Innamorati* ripulisce, poverino, e ripialla, finchè non ne vengano fuori le *Risoluzioni in amore.* Non un personaggio suo che sia di carne e di ossa; non breve squarcio di dialogo scritto da lui che sia vero per sostanza o per forma. Quali intenti si proponesse scrivendo non

si capisce; diceva volere ricondurre il teatro alle buone tradizioni, e dopo aver corretto il Goldoni, rabberciava drammi francesi e metteva sulla scena *Il chirurgo e il Vicerè* e la *Creola della Luigiana!*

Alcuni dicono: « Pensate ai tempi nei quali il Nota scriveva. » Ma che tempi? C' è stato mai un tempo nel quale la commedia dovesse di necessità, per immutabile decreto degli Dei, esser falsa, fredda, insulsa? E se ci fu, compiango chi scrisse per il teatro allora, ma non lo applaudisco. Inoltre quella osservazione avrebbe qualche valore, mi pare, se si discorresse di Girolamo Parabosco o di Jacopo Cicognini; ma a' tempi del Nota il Goldoni era già venuto al mondo: anzi per sua disgrazia e nostra se n'era andato da un pezzo: a' tempi del Nota si recitavano sulle scene italiane le commedie dello Scribe; e quelle del Picard, del Duval, dell' Ancelot, del Bayard, dell' Hofman, dell'Etienne scrittori parte mediocri, parte arcipiù che mediocri, ma coi quali il Nota non è neppure paragonabile.

Siamo lì: noi che vogliamo per forza darci a credere che la tradizione comica non s' è mai interrotta in Italia dal Goldoni in poi, tiriamo fuori le commedie del Nota e le diamo per cose prelibate, come il marchese di Forlimpopoli della *Locandiera*, il suo « spirito di Melissa: » i francesi presso i quali quella tradizione non s' è davvero

interrotta mai, degli scrittori come il Nota ne potrebbero vantare a centinaia e hanno la prudenza di dimenticarli.



La *Fiera* fu stimata la migliore commedia del Piemontese. Dica chi vuole e sa essere imparziale se la più debole fra le commedie, mettiamo, di Tommaso Gherardi del Testa non vale a cento doppi il capolavoro dell' intendente di re Carlo Alberto. Esponiamo intanto brevemente l' argomento: e si vegga se non era rancido anche sessant' anni fa.

Un marchese Aurelio s' è ammogliato da quindici mesi; s' annoia della vita coniugale e per esercitarsi a forare il contratto di matrimonio si mette a far la corte a una madama Doralisa terrazzana, moglie di un notaro che dimora nelle vicinanze, la conduce seco, la sbraccetta per le piazze e per le vie del villaggio in occasione della fiera. La moglie lo risà e viene anch' essa al castello accompagnata da un cavalier Floridoro che già fu innamorato da lei. Il marchese s' insospettisce; per intercessione del suo angelo custode s'accorge a un tratto che

> Leggier disìo diviso in molti obietti
> Ti prostra l'alma e non ti fa felice,

pianta madama Doralisa e torna con la consorte.

E tutti contenti come Pasque. Come ognun vede, una gran bella trovata!

Ma almeno la insulsaggine e il vecchiume della favola sono compensati dalla rappresentazione di sentimenti umani, dalla vivacità spontanea e parlata del dialogo?

Ecco qui la scena capitale della commedia; ecco come pensano, come sentono e come parlano i personaggi del Nota.

Il conte Aurelio solo

Anche Doralisa è persuasa di questa corrispondenza.... Emilia dunque non mi ama più.... pur troppo, e ne provo un affanno terribile.... Oh! come discerno le cose in modo diverso! Conosco ora che un passeggero capriccio non può scambiarsi con gli affetti dell'animo; e mille capricci non possono tener luogo d'un amor puro e sincero, qual era quel di mia moglie: ed io l'ho perduto, e per mia colpa, e forse per sempre. Eccola: quell'aria d'indifferenza mi è insopportabile.

La contessa Emilia e detto

Emilia. E qual estro vi prende di volermi impedire un poco di passeggio?

Aurelio. Mi avete fatto gratissima cosa di venir subito.

Emilia. Non ci sarei venuta di certo, s'io non

avessi ricevuta testè una gentile ambasciata dal delegato.

Aurelio. Come! non ci sareste venuta?

Emilia. L'aria fresca mi faceva bene al capo; e poi so le convenienze: giudicando che foste in conversazione....

Aurelio. Orsù, moglie mia, fine agli scherzi.

Emilia. Mi par che facciate davvero, e non ischerziate, caro conte, caro conte (*imitando Doralisa*).

Aurelio. Eccovi poche parole, ma sincere.

Emilia. Parlate pure: e poi pregherò voi di sentir me.

Aurelio. Desidero che il cavalier Floridoro non venga più in casa nostra; e che questa sera stessa gli facciate sapere....

Emilia. Oh vi sta bene il prendere il tuono d'un marito geloso, per darmi forse ad intendere che conservate tuttavia qualche scintilla di affetto per me.

Aurelio. Io ve lo dico del miglior senno....

Emilia. Inutile cura, mio buon amico, ci conosciamo e basta. Voi fate quel che vi pare e piace; e lasciate che gli altri.... oh veniamo a quel che preme. Mi scrive il delegato essere giunte al Poggio alcune mie parenti per goderci la fiera tutta domani; e che intanto questa sera così all'improvviso, vi sarà in sua casa una festa di ballo.

Aurelio. E volete andar sola dal delegato?

Emilia. E vi pare conveniente che una donna si presenti sola ad una festa? Ho pregato il cavaliere.... per questa volta vi piaccia....

Aurelio. Col cavaliere...?

Emilia. Vi assicuro che egli pure vi è aspettato con grande ansietà. Domattina poi me ne tornerò di buon'ora in città.

Aurelio. No, voi non andrete dal delegato nè sola nè con altri (*con forza*).

Emilia. Non vi andrò, dite voi? (*alzando anch' essa la voce*).

Aurelio. No, vi replico: son marito, e posso dire non voglio (*come sopra*).

Emilia. Che modo è cotesto vostro? signor conte, credereste voi di poter appagare a grado vostro ogni capriccio e riserbare alla moglie lo starsene sola a piangere la debolezza di avervi un giorno prestato fede? I diritti dell'un di noi verso l'altro sono eguali e davanti al cielo e nella società: il legame è sacro per entrambi: l'infrangerlo è colpa per ciascuno de' due. Una moglie non è la schiava, ma la compagna del marito; nè con la forza si comandan gli affetti, ma sibbene con l'amore, con l'esempio e con la reciprocità. Io vi amava, teneramente vi amava.... conosco i miei doveri; nè l'altrui mal esempio sarebbe norma alla mia condotta: ma non crediate, ingannandomi, di poter conseguire ch'io sia testimonio muto e paziente di disordini che turban la pace, e traggono seco tristissime conseguenze, no: soffrirò, se così volete, le vostre sregolate fantasie; ma non cercate d'impedirmi ch'io tolga a voi l'importunità della mia presenza, a me l'onta e il disdoro di vedermi posposta o derisa nella mia stessa

casa. Se poi avviserete di poter essere il mio tiranno, e di render miseri i più bei giorni di mia vita, oh sappiate che ho padre, fratelli, congiunti, che impugneranno a gara la mia difesa, la difesa di una sposa innocente.... ma perdonatemi (*ripigliando subitamente la prima ilarità*), mi avete tratta al tragico senza volerlo e senza necessità: addio, conte, la carrozza mi aspetta, non ci facciamo ridicoli, ci rivedremo in città.... quando vorrete.... a comodo vostro, e poi.... poi parleremo (*affrettandosi ad uscire*).

Aurelio. Bene, sì, andate, non posso, non debbo rattenervi: io sono colpevole, ed avete ragione di vendicarvi (*si getta sopra una seggiola rivolto verso un'altra parte*).

Emilia (*fermandosi sulla porta*). Dio! sarebbe vero? (*da sè commovendosi a poco a poco*). Signor conte?... (*con gradazione di affetto*) marito.... mio sposo.... (*si accosta*) se vi fa dispiacere ch'io vada dal delegato....

Aurelio. È giusto che vi andiate (*come sopra*).

Emilia. E per ubbidirvi in tutto, tornerò in città, sola, con la cameriera....

Aurelio. Sola.... no.

Emilia. E con chi?

Aurelio. Col tuo Aurelio, se pur l'ami ancora. (*si alza*).

Emilia. Perchè questa tua Emilia che ti costò tante lagrime prima di possederla, perchè la tratti con sì crudele indifferenza? deh ti ricordi quel tempo che l'acquistar la mia mano era all'amor tuo pre-

ziosa, sospirata mercede; e paragonalo a questo, in cui sono, ah sì, son troppo tua.

Aurelio. Ah dimmi: il cavalier Floridoro...?

Emilia. Non gli ho mai corrisposto, lo sai.

Aurelio. Ma egli...?

Emilia. Egli non mi ama più....

Aurelio. Non è possibile.

Emilia. Egli ama....

Aurelio. Chi mai?

Emilia. Aspetta, Aurelio, aspetta. Sarai tu contento di poterti onoratamente disimpegnare da' tuoi ospiti?

Aurelio. Io m' abbandono a te.

Emilia. Non sarà questo un sacrificio, di cui abbi un giorno a rimproverarmi?

Aurelio. No, mia sposa. Un momentaneo capriccio mi ha svagato; il confronto mi fa arrossire.... ma il cuore fu sempre ed è tutto tuo.

Emilia. E posso crederlo? dimmelo, dimmelo ancor mille volte.

Aurelio. Sì, tutto tuo.

Emilia. Ah! quando il cuore è innocente, tutto perdona chi ama. Sappi adunque.... ma no; non sappi niente ancora, fuorichè non son rea verso te neppur d' un pensiero. Vieni, Aurelio, vieni fra le braccia d' una sposa fedele.... poi ti dirò tutto, ti chiederò perdono....

Aurelio. Emilia, qual momento fu più felice di questo! (*si abbracciano*).

Se vi riesce di dimostrare che queste sono persone vive, e che ci furono una volta al mondo, una sola, un uomo e una donna che sentirono e parlarono a questo modo, io sopporterò quel più atroce supplizio cui vi piaccia di condannarmi: magari rileggerò i *Primi passi al mal costume*. magari ascolterò la recita dell'*Oppressore e l'oppresso*.



Io ne provo un affanno terribile — Oh! come discerno le cose in modo diverso! — Se avviserete di poter essere il mio tiranno — I congiunti impugneranno a gara la mia difesa — Deh! ti ricordi quel tempo che l'acquistar la mia mano era all'amor tuo preziosa sospirata mercede. È linguaggio parlato questo? Chi loda il Nota dimostra di non aver ancora capito che una delle principali cagioni, la principale forse, per cui è così povera la nostra letteratura drammatica sta in ciò: che noi non sappiamo fare dialogo naturale, schietto: e senza schiettezza di dialogo non v'è, sul teatro, schiettezza di sentimento.

« Ma la commedia è piaciuta. »

Sicuro: perchè come piacciono perpetuamente le commedie che furono e saranno perpetuamente vere, così possono piacere anche certe commedie che non furono vere mai. Nelle une gli spettatori

cercano e sentono il palpito e la realtà della vita: alle altre assistono per curiosità, desiderosi di sapere come va a finire la faccenda, paghi delle smorfie di questo o di quell'attore. Dopo tante *tesi*, ben venga questa commedia che non dimostra nulla, che non sa di nulla. Dopo i romanzi del Ponson du Terrail, una novelletta della signora di Genlis, non ci sta mica male! Tutti i Don Giovanni da strapazzo, quando le passioni e i vizi gli hanno cariati ben bene, cercano una ragazza ingenua, più ingenua che sia possibile, la quale li snebbi e li riposi; perchè gli spettatori seccati dalle allegorie umanitarie, dai dibattiti politici ed economici della scena, non faranno buon viso a madama Doralisa e al *virtuoso* Floridoro? Marionette per marionette, queste almeno ci mandano a letto senza farci sognare le difficoltà della crisi e i pericoli della questione sociale!

Maggio 1881.

LA SCIENZA SUL PALCOSCENICO

(Lettera al Direttore della *Nuova Antologia*)

Signor Direttore,

So che la *Nuova Antologia* non gradisce, e di rado permette, polemiche: e, appunto perchè nè mi dispongo nè invito a polemizzare, La prego di concedere ch'io esponga alcune osservazioni intorno allo scritto del mio illustre e carissimo amico Paolo Mantegazza, — *La scienza sul palcoscenico.* — Naturalmente, Ella vorrà sapere il perchè di una tale preghiera. Eccolo, con quella schiettezza che il mio illustre amico desidera ed usa: perchè temo che, se si tace, gli attori nostri si lascino tentare dalla simpatica autorità di quel nome, dalla gaia amabilità di que' paradossi, e ne scapiti quel po' di buono che tuttavia rimane nella nostra arte rappresentativa. Ma che la prego io di concedere? Son certo ch'Ella consentirà:

perchè, se in omaggio appunto al nome e all'autorità dell'illustre uomo Ella pubblicò quello scritto, so ch' Ella non partecipa alle opinioni o almeno non a tutte le opinioni che vi si esprimono.

Il Mantegazza fu indotto a scrivere le parole libere e crude intorno a quella ch'egli lamenta « profonda ignoranza degli artisti drammatici in fatto di scienze biologiche, della vita e delle sue leggi » da un libro di Luigi Rasi — *L' arte del comico* — che anch' io lessi, e che dettato con spigliata garbatezza d' eloquio, si propone di addestrare (quanto è possibile, se pure è possibile) alla recitazione gli alunni della sua o d'altre scuole. Vi saranno in quel libro, anzi, poichè il Mantegazza lo afferma, vi sono definizioni, scientificamente o monche o imprecise: ma, io direi che da un maestro di recitazione non può pretendersi una nozione compiuta dell' antropologia e della psicologia, se il Mantegazza non interrompesse: Qui sta il punto: questo è il danno « non ho mai sentito dire che un artista drammatico avesse frequentato le scuole di antropologia, di fisiologia e di psicologia o che nella propria biblioteca avesse libri che trattassero di questa scienza. Come mai si può commovere il pubblico coll'espressione del dolore, dell'odio o dell'amore, se non si è fatto un po' di fisiologia di queste emozioni, di questi sentimenti? » E soggiunge: « Lo so: gli artisti e

gli scrittori d'arte drammatica risponderanno subito che si nasce o non si nasce artisti e che la scienza non può darci un Kean o una Rachel, un Modena o un Salvini; ma coteste sono eccezioni rarissime: i geni san divinare per intuito congenito ciò che è il frutto di lunghe generazioni, di travagli e di studio. »

Io non so a che punto sieno le indagini degli antropologi rispetto al cervello degli scrittori di arte drammatica: penso sieno incompiute, quando il Mantegazza crede che eglino non sappiano rispondere se non con insulsaggini di questa fatta, alle sue interrogazioni.

Intanto cominciamo dal porre in sodo questo: che l'arte rappresentativa non è una invenzione della settimana passata; che da Tespi in poi, milioni d'attori, i quali non sapevano neppure che fossero la fisiologia e la psicologia, commossero miliardi di uomini al riso e alle lacrime: il *come mai?* lasciamolo per ora da parte. Il fatto è questo: e il fatto ha da contare qualche cosa, quando si ragiona di scienze sperimentali. Nè, badiamo, ai *geni* soltanto, per usare la parola del Mantegazza, riuscì di suscitare nell'animo degli spettatori commozioni più o meno forti: ho detto *milioni d'attori* e non mi ritratto.

E poichè siamo, per ora, a discorrere di fatti, certifichiamone un altro. « Fra noi, dice il Mante-

gazza, dove si studia tanto poco, i rari grandi artisti sono quasi sempre circondati da un volgo di mediocrissimi, che non fanno nulla o non fanno altro che gettare un grande discredito sul nostro teatro nazionale: mentre in Germania e in Francia, tutti o quasi tutti gli artisti fanno bene, perchè hanno studiato e studiano continuamente. »

Che gli attori tedeschi e francesi studino più dei nostri è vero: ma che cosa studiano? L'antropologia e la psicologia forse? Neanche per sogno. Ne ho conosciuti parecchi, ai quali s'io avessi nominato l'antropologia l'avrebbero creduta una medicina: a quel modo che la Cazzola (un'artista vera, amico Mantegazza, e delle più valenti che abbiano onorato in questo secolo la scena italiana) mostrandomi una sera la gola infiammata si doleva di dover recitare con le *antille* malate. Studiano più, consento, se ciò significa *provano* più; perchè nè francesi nè tedeschi son costretti, coloro per lo meno i quali recitano nei teatri delle grandi città, a mutare il cartellone ogni sera, nè a *metter su* una commedia in cinque o sei giorni; e dal *provare* e *riprovare* esce un *insieme* più corretto e più armonico nelle varie sue parti, o per dirlo nel gergo dei comici, un *affiatamento* maggiore. Ma tranne ciò, chi ha detto al Mantegazza che gli attori francesi e tedeschi superino gl' italiani in naturalezza, in spontaneità? Non parliamo dei te-

deschi, eccetto pochissimi, viziati da una dizione enfatica intollerabile: ma i francesi? Sicuro, se mi parlate della *Comèdie française*, dove si raccoglie il fior fiore dell'arte: ma andate, se vi basta l'animo, nei teatri di provincia, o ne' secondari di Parigi stessa: tutti o quasi tutti fan bene? Ma non ce n'è uno che valga i mediocri dei nostri!

Passiamo oltre.

Il Mantegazza dà agli attori suggerimenti e consigli, alcuni de' quali ottimi, altri, a mio giudizio, o perniciosi o men buoni. *Osservare, osservare, osservar sempre;* e va bene; *visitare le gallerie, e studiare le espressioni e gli atteggiamenti resi immortali dai grandi pittori e dai grandi scultori;* e questo, secondo me, non va bene. Ma il dimostrarlo ci condurrebbe in lungo e bisognerebbe tutta, per così dire, rimuginare la materia dell'arte. Tralascio.

Osservate e studiate la natura, esorta il Mantegazza: nè ci sarà chi in ciò dissenta da lui: « e la scienza altresì, che della natura è l'interprete. Dove l'antropologia soccorre l'artista è quando, mancandogli il materiale d'osservazione, egli deve ricorrere ai fatti già raccolti da altri. Tutti gli uomini della terra piangono e ridono, ma pianto e riso son diversi nel negro, nell'indiano, nell'inglese. Io voglio che un artista, en-

trando sulla scena, anche prima di avere aperto bocca, anche prima di parlare mi dica: io sono un francese, io sono un inglese, io sono un tedesco.... Vorrei la sua fede psichica di battesimo, i suoi *connotati morali.* »

Io non sono, pur troppo, ahimè! uno scienziato, nè so se i caratteri fisici, onde si distinguono le diverse razze, sieno sempre e sicuramente così manifesti, che si possa distinguerli alla prima. Non erano certo antropologi coloro, i quali me peregrinante l'Europa presero una volta per bavarese e un'altra per norvegiano; ma io vorrei passeggiare per le vie di una grande città insieme col Mantegazza, e ch'egli al passare della gente mi dicesse senza mai errare: quegli è uno spagnolo, quegli un americano; e da' connotati morali scritti dalla natura su le diverse fisonomie deducesse senza paura d'inganno o d'equivoci: costui è un avaro, colui è un ambizioso. Si può? Se si può, l'arte, non v'ha dubbio, sarà più difficile, ma sarà più facile la vita; se non si può, perchè, in nome del vero, domandate all'artista ciò che vero non è? Se cotesti connotati morali debbono palesarsi sicuri allo spettatore su la faccia dell'artista, perchè non si riveleranno altrettanto sicuri a' personaggi del dramma, che sono anch'essi uomini come tutti gli altri? Se *Tartuffo* portasse impressi nel volto, nelle vesti gl'indizi

o le prove delle turpezze dell'animo, non se ne accorgerebbe anche Orgonte? E addio commedia!

Ancora: che avverrà quando si rappresentino commedie o drammi tradotti, la cui azione si svolga in paesi e fra popoli diversi da quelli nei quali è nato l'attore, ed egli dovrà raffigurare passioni di *tipi etnici* ch'ei non conosce, che non *osservò?* La scienza lo aiuterà, l'antropologia lo consiglierà. Benissimo. Ma, supponga, signor Direttore, la *Signora delle Camelie* recitata da un'attrice italiana. Ella dovrà *muoversi*, *parlare*, *atteggiarsi con vivacità prorompente e a scatti* secondo usano, a detta del Mantegazza, i francesi e fare tutte le altre belle cose ch'egli assevera i francesi fanno. Ma l'attrice rimarrà italiana: i suoi caratteri *etnici* non li potrà cancellare colla *truccatura*. E allora? Non sarà almeno lievemente offesa la verità antropologica, dal mirare una donna nata a Pistoia o a Castiglione delle Stiviere muoversi e atteggiarsi come chi vide la luce a Tolosa o a Clermont-Tonnerre?

L'italiano, seguita il Mantegazza, è artista: parla bello, si muove bello; il tedesco si atteggia lento, duro, pesante. Ma Dio buono! quale italiano e quale tedesco? Io conosco italiani — parecchi — che parlano brutto, deforme; e tedeschi vivacissimi. Il personaggio sulla scena non deve essere *un* tedesco o *un* italiano, ma *quel tale* ita-

liano, e *quel tale* tedesco; se sulla scena sopprimete l'*individuo*, sopprimete non pur l'arte rappresentativa, ma la letteratura drammatica.

Di questa verità porge egli stesso la prova il Mantegazza là dove discorre della mimica del vestito. « Un personaggio, egli scrive, dopo una lunga e angosciosa esitazione, prende una determinazione difficile, dura, fors'anche crudele. Ebbene, egli non dice o pronunzia una sola parola, ma con le mani tira fortemente all'ingiù il soprabito, poi eseguisce lo stesso movimento sulla sottoveste: si ferma un istante e si abbottona il soprabito rapidamente, energicamente e tutti capiscono che quell'uomo ha dubitato, ha lottato e infine ha preso una forte risoluzione. »

Un personaggio.... tutti capiscono.... O sbaglio, signor Direttore, o mi pare che l'egregio scienziato si contraddica. Tutti capiscono, sia il personaggio un inglese, uno spagnuolo, un messicano? Vi son dunque *mimiche* e atteggiamenti comuni a tutti i popoli della terra? o allora? L'atteggiamento, il movimento sarà invece, secondo me, vero o no, secondo l'indole, gli abiti particolari del personaggio: e il pubblico capirà o non capirà, secondo che gli atti si conformino alla particolare natura di lui. Delle risoluzioni forti, dopo lungo esitare, veda, signor Direttore, ne ho prese anch'io: non posso vantarmi d'essere nell'umanità

un'eccezione: or bene, io ho lasciato sempre stare il soprabito e la sottoveste: dopo le angosciose titubanze e il doloroso risolvere mi son sempre rifatto il nodo della cravatta.

E in errore più grave della contradizione cade l'illustre uomo, a parer mio, quand'egli suggerisce agli artisti di *darci sulla scena* dopo aver cercato e trovato il vero, quello ch'ei chiama il *vero bello*. Domanderei in che il *vero bello* consista, se il Mantegazza non si affrettasse a soggiungere « sempre nel vero, ma un tantino all'insù. Fate ridere dieci persone e forse una sola riderà bello, mentre altri riderà goffo, sguaiato e volgare. » Non dirò che il *vero* è un punto; e che, o un tantino all'insù, o un tantino all'ingiù, non ci se ne scosta senza uscirne: dirò invece che sulla scena può esser bello il ridere sguaiato e sguaiato il rider bello; tutto sta a vedere, siamo lì, qual è il carattere del personaggio che ride.

Un'altra osservazione e conchiudo. L'artista sulla scena, per opinione del Mantegazza, può darci il bello grandioso di Cesare, il bello sublime di Alessandro, il grottesco e il comico: ma non potrà mai esser uomo che in una di queste forme estetiche: così volendolo prima di tutto il suo corpo, la sua figura, e poi l'attitudine del proprio ingegno, il suo modo individuale di sentire. Lasciamo stare il *sommo*, parola che, per dir troppo,

in questo caso dice poco o nulla. Ma perchè un attore non potrà essere eccellente nel comico e nel grave? Il corpo, la figura? Il Lekain era brutto e piccolo e fu attore tragico insigne: l'attitudine dell'ingegno? e se si può essere, come Orazio, grande e lirico e satirico a un tempo, perchè non potrà un attore dimostrarsi ottimo insieme nella commedia e nel dramma? Il Novelli non ha nulla da invidiare agli attori comici più celebrati; pur recita, come nessun altro oggi saprebbe di coloro che tuttavia calcano le scene in Italia, il *Luigi XI* e il *Dramma nuovo*. Vi fu mai più squisita *Locandiera* della signora Ristori? E passeranno anni a diecine, prima che alcuna attrice, d'Italia o d'altrove, infonda tanta verità e tanta vita nei personaggi di Maria Stuarda e di Mirra.

Conchiudo: altro è l'arte altro è la scienza; neanche Paolo Mantegazza con tutto il suo ingegno e la sua dottrina può mutare i confini assai netti che le separano. Che l'arte della scienza si giovi e chi lo nega? ma fino a un certo punto: di là dal quale non si giova, si guasta. Come nella letteratura drammatica, date le sue forme presenti, delle quali noi non siamo in grado di escogitare le diverse, la scienza possa nuocere all'arte, avremo, s'Ella voglia, signor Direttore, occasione prossima e propria di esaminare. All'arte

rappresentativa non si possono domandare che due cose: una causa: l'espressione schietta dei sentimenti *umani;* un effetto: la commozione parimente *umana.* Da certe particolari verità, per quanto assodate dalla scienza, bisogna fare astrazione. Il palcoscenico, ricordiamocelo, è una stanza con tre pareti, aperta dal quarto lato, dal quale centinaia di uomini osservano coloro che in quella si muovono e parlano; dove i mesi e gli anni han la durata di ore, dove le mura son di tela dipinta, il fulmine di latta e i segni della tubercolosi si portano via e magari anche i bacilli, stropicciando la faccia con un asciugamano.

C'è in non so più quale delle commedie che fecero la fortuna dello Scarpetta un inglese. Fatelo venire in scena co' *connotati etnici:* e si capisca, al suo primo apparire, da qual paese giunga e a che stirpe appartenga.... Poi? Poi l'anglo-sassone aprirà bocca e parlerà come le acquaiole di Santa Lucia e i fruttaioli di *basso puorto.*

Febbraio 1892.

SARA BERNHARDT

Gl'Italiani, i quali hanno avuto in questo secolo tanti attori dei più meritamente illustri, possono applaudire senza rammarico una grandissima attrice francese. I confronti, che non potrebbero essere questa volta odiosi, sarebbero invece ridicoli; la inferiorità di quante attrici nostre calcano ancora le scene, deve essere spiegata e scusata, ma il negarla è impossibile. A buon conto Sara Bernhardt è cultissima; della letteratura francese moderna dal Labruyère ai Goncourt, dal Racine allo Zola ha conoscenza ampia e sicura e ne discorre con acume singolare. Qualcheduno a cui lo dissi soggiunse: « avrà letto il Sainte-Beuve! » Sia: quante attrici italiane hanno letto libri di storia letteraria o di critica? Non dirò che si contino sulle dita perchè forse il pollice basta. Ma il Sainte-Beuve non scrisse mai dello Zola che Sara Bernhardt, giudica, secondo me, molto bene, e

nemmeno del Tasso che ella giudica, sempre secondo me, molto male, con devozione che odora di feticismo e pur sempre con cognizione di causa, quanta, ben inteso, è consentita a chi non sapendo l'italiano deve valersi delle traduzioni; il Sainte-Beuve non scrisse dell'Ohnet, ed io ho udito Sara Bernhardt analizzare il dialogo del *Maître de Forges*, ch'ella chiama *le chef-d'œuvre de la littérature financière*, con la rigidità di un grammatico e col buon gusto di uno stilista.

Non conosco alcuna fra le attrici migliori che recitino oggi sui teatri d'Italia capace di altrettanto; ne conosco invece moltissime alle quali si potrebbe dare ad intendere che il Metastasio visse alla corte di Federigo di Svevia e il conte di Carmagnola fu un generale della repubblica Cisalpina.

Non rimprovero, certifico; io non voglio significare se non questo: che per le peculiari condizioni del nostro teatro e del nostro paese, data la parità degli ingegni e delle attitudini, un'attrice italiana sarà sempre inferiore ad un'attrice francese. Non so quanto valesse Sara Bernhardt quando il Coppée e il suo fortunato *Viandante* la spinsero verso il cammino trionfale che, passati oramai più di venti anni, ella non ha ancora tutto percorso; credo che se invece di starsene lungamente a Parigi avesse, come fa ora, girato sempre l'Europa, oggi qua domani là, senza dare mai tregua e raccoglimento

allo spirito, ella non sarebbe quella grande artista che è.

Or bene; tale è la trista sorte delle attrici italiane; sbalestrate tutti i mesi da un capo all'altro della penisola, costrette a passare la maggior parte della giornata fra le quinte, a provare ogni mattina per recitare ogni sera, vedendo e studiando il mondo nel tragitto tra la casa e il teatro, imparando la lingua nelle traduzioni de' suggeritori, il vivere civile ne' pettegolezzi de' camerini, se manca loro il tempo alla meditata interpetrazione de' caratteri che hanno da raffigurare, come è possibile provvedano all'acquisto della cultura e alla educazione della mente?

Prevedo le obbiezioni e le interrogazioni. — « Come c'entra tutto ciò? Che attinenze ci sono fra la cultura e l'arte della recitazione? Son noti gli spropositi di attrici che furono e meritarono di essere fra le più acclamate del loro tempo; viceversa non è provato che sarebbero state attrici eccellenti la Eleonora Piscopia o la Gaetana Agnesi se avessero calzato il socco consueto ed il famoso coturno. »

Le attinenze ci sono e più strette che non paiano a prima vista. Un uomo di Stato, il quale non abbia altra guida che il favore delle moltitudini, non si proponga altro fine che il serbarlo o l'accrescerlo, non lascerà nella storia nè utili tracce nè

memorie gloriose. Così è dell'attore; quando egli ha per unica scorta l'istinto, il pubblico per unico confidente intellettuale, di rado gli riesce (e se eccezioni vi sono valgono a confermare la regola) uscire dal mediocre. In quelle condizioni dell'intelletto la sede del giudizio si sposta e dalla coscienza dell'artista passa nella coscienza altrui; non s'impone il pensiero proprio, si seconda quello dei molti, e secondare il pensiero dei molti è appunto la legge e il contrassegno della mediocrità. Se il Talma non fosse stato quell'uomo culto che fu, Dio sa per quanti anni ancora il pubblico avrebbe veduto e plaudito sulle scene francesi Britannico co' calzoni alla turca e Agrippina col guardinfante. L'attore, che è il vero re della scena, può, quando è grande davvero ed ha tutti i requisiti che deve, educare non soltanto e correggere il gusto del pubblico, ma quello degli scrittori; guai se dell'arte sua cerca in platea i canoni e le sanzioni.

Ne volete un esempio? Nel primo atto della commedia del Dumas, Francillon al marito il quale le rimprovera di aver voluto allattare il figliuolo, risponde: « La maternità è il patriottismo delle donne e il sangue che siete così alteri di spargere per il vostro paese non è che il latte che vi diamo noi. » E altrove: « Non fate duelli; uccidere un uomo è inutile, bisognerebbe uccidere un fatto e questo è impossibile. Tra ieri ed oggi stanno il

vostro tradimento e la mia infamia, due cose imperdonabili e indimenticabili. Non vi amo più e vi disprezzo.... Mi par d'aver passato la notte sulle tavole di marmo e fra i lenzuoli gelati della *Morgue* e la crudele schiettezza del mio racconto non è che il sospiro estremo della mia dignità. » Le attrici italiane recitano quelle frasi con molta enfasi, con grande vibrazione di voce e il pubblico rompe in applausi; Sara Bernhardt le dice con semplicità rapidissima e il pubblico zitto. Domandate all'attrice il perchè ella rinunzi a un *effetto* che le sarebbe così facile conseguire; vi risponderà: « per una battuta di mani di più o di meno il Dumas ed io rimaniamo gli stessi; pronunzio quelle frasi alla buona, per tentare, se è possibile, di velare, di smorzare il soverchio di colorito che hanno; le pronunzio rapidamente perchè mi scottano le labbra, perchè non veggo l'ora d'averle dette, tanto stridono in mezzo al dialogo vivo e naturale della commedia. Non soltanto Francillon, ma nessuna donna nelle condizioni di spirito nelle quali si trova lei ha mai espresso il proprio pensiero a quel modo, a furia di sentenze lambiccate e di immagini. A un frammento di dialogo che non è vero non si può dare un'intonazione vera. Quelle frasi sono nella *Francillon*, ma starebbero meglio a posto nella *Tour de Nesle* o nell'*Antony*. Sono resti del 1830. » — E non c'è che rispondere.

Inoltre all'attore, per la natura stessa del dramma moderno, è necessaria oggi una cultura maggiore di quella che gli fu sufficiente per lo passato. Il contenuto del dialogo è più vario e più grave a mille doppi nelle commedie dell'Augier o del Ferrari che in quelle del Regnard o del Goldoni. E si capisce. Tanti sono gli avvenimenti ai quali assistiamo, così grande è il numero de'quesiti i quali ogni giorno ci si propongono, così divulgato, anche se tenue, il sapere, che due persone, incontrandosi a caso in Piazza Colonna, dicono in dieci minuti e dimostrano di conoscere e di pensare assai più che non dicessero, conoscessero e pensassero in tutta la vita loro i Geronti, i Fulgenzi e gli Ottavi della vecchia commedia. A chi voglia dunque bene incarnare i personaggi del dramma contemporaneo non è lecito rinchiudersi sul palcoscenico e aspettare che insieme co'*copioni* arrivi, per pacco postale, la nozione certa e compiuta di una società, che ha una struttura così complessa come la nostra. Bisogna vedere, parlare, leggere; leggere per lo meno quando di queste tre cose non se ne può far che una sola. Leggere ho visto spesso sui palcoscenici italiani, ma soltanto *parti*, romanzi tradotti e cronache di fogli teatrali; cibo intellettuale un po' scarso, e, oso dire non del più nutritivo.

Certamente la cultura non basta; sono anch' io

persuaso che Eleonora Piscopia e Gaetana Agnesi, se ci si fossero provate, non avrebbero aggiunto decoro all'arte rappresentativa; ci vogliono le doti naturali.

E doti naturali quali e quante ne ha Sara Bernhardt pochissime attrici ebbero; si può affermarlo sicuri, perchè di rado la natura largheggia così. Prima, prezioso e pauroso strumento di malìe femminili, la voce; flessibile tanto da servire alla espressione artistica dei sentimenti più opposti, a tutti i più audaci artifizi della scena; poi, un intuito mirabile aiutato da una potente facoltà di analisi e di osservazione, un ingegno elettissimo e un senso squisito e un affetto vivo dell'arte. Fin la persona; la quale se non è scarna come vuole la leggenda, par fatta apposta per raffigurare le protagoniste del dramma moderno, ora che è di moda dipingere gli aspetti diabolici della donna, come cinquant'anni fa era di moda dipingere i celestiali, e passano sulla scena le eroine funeste, o limate dalla costretta ribellione dello spirito o straziate dalle mordenti bramosìe della carne. Perchè anche l'occhio vuole la sua parte; e sebbene la illusione scenica non giunga mai a far dimenticare che il teatro non è la vita, ma una pallida e angusta imitazione della vita, giova nondimeno che lo sforzo d'astrazione imposto allo spettatore sia il minore possibile. Quando si mi-

rano morire sulla scena di veleno, di tisi o di angoscia donne robuste e paffute come una ciociara di Sonnino o una massaia della Valdichiana, è difficile commoversi; vien voglia di augurare: cento di questi giorni.

È inutile ingolfarsi in descrizioni ardue e vane; l'arte di un attore, le sensazioni che desta non si descrivono; quando si son lette diecine di volumi intorno agli attori che più onorarono le scene dal Lekain al Lemaître, dalla Siddons alla Rachel, dalla Clairon alla Dorval, dal Talma al Modena si arriva a farsi un'idea più o meno approssimativa di certi atteggiamenti, di certe inflessioni della voce, non a evocare le commozioni che suscitarono, nè a intendere come le suscitassero. Sara Bernhardt è l'eco fedele di tutte le voci dell'anima; chi non ha udito *Tosca*, *Fedora*, *Francillon*, l'ultimo atto dell'*Adriana Lecouvreur* recitati da lei non sa nè immagina sino a quale grado di varietà e di verità si possa giungere nella interpetrazione degli affetti e dei caratteri umani.

Quando la *Tosca* fu rappresentata la prima volta alla *Porte Saint-Martin* e calata la tela, il Berton, com'è uso ne' teatri di Parigi, venne ad annunziare «il dramma che abbiamo avuto l'onore di recitare innanzi a voi è di.... » il pubblico non gli lasciò pronunziare il nome del Sardou e interruppe gridando: di Sara, di Sara, di Sara. Giu-

dizio più chiaro e più giusto non poteva darsi e dell'opera scenica e dell'attrice insieme. Nella *Tosca*, difatti, meglio si rivelano i meravigliosi requisiti della Bernhardt, in grazia degli stessi difetti di quel dramma sciagurato e grottesco. Tosca la quale nel primo atto acuisce con le gelosie blande un amore lieto e lo manifesta con moine quasi infantili, nel quarto è addirittura un'Eumenide; il dramma intanto procede frettoloso e a sbalzi senza dar tempo allo svolgimento di quel carattere, senza che si possa intendere come mai quella ragazza appaia dapprima tanto spensierata e molle, poi tanto esuberante di terribili vigorie. Queste, diciamo così, deficienze psicologiche, Sara Bernhardt le intende, le sente tutte e a tutte ripara; dice con un grido quanto nel dramma è taciuto, in una movenza compendia i sentimenti non espressi, con un vario modulare della voce ne segna le gradazioni, le lumeggia con un volgere degli occhi, dà al personaggio la continuità logica e umana, gl'infonde il sangue e la vita. E questo è, o m'inganno, il sommo dell'arte.

E non un difetto neanche lieve? Fu detto più volte che Sara Bernhardt di quando in quando canticchia; e fu ripetuto, non senza ragione, dopo ch'ella ebbe recitato due atti della *Fedra* del Racine (e come! il primo singolarmente). È vero: e durante le lunghe parlate della tragedia era

facile accorgersi che quella dizione cadenzata stancava gli orecchi non assuefatti. Io non dirò: la *Fedra* si recita così alla *Comèdie française*; chè questa non è una ragione buona, nè Sara Bernhardt è attrice da peritarsi a rompere le tradizioni; ma il Janin spiegò molto bene il perchè gli alessandrini del Racine si sieno detti da due secoli e il perchè debbano dirsi a quel modo: secondo lui il Racine volle così, e soltanto a fine di carezzare gli orecchi degli spettatori pose ogni studio nel dare ai propri versi una così dolce e musicale sonorità. A sostegno di questa tesi si può aggiungere che la tradizione della *Comédie* risale fino alla Champmeslé, la quale dal Racine istesso fu addestrata alla declamazione.

La spezzatura dell' alessandrino nel dialogo della tragedia fu una felice innovazione de' romantici; or quando nel verso si compie sempre il senso della frase non è possibile che la recitazione non divenga una melopea, anche se i versi sieno del Racine.

Je sais par quels soupçons sa dureté jalouse
Dans son inquiètude outrage son épouse.
Il écoute en secret ces obscurs imposteurs
D'un esprit défiant détestables flatteurs,
Trafiquant du mensonge et de la calomnie,
Et couvrant la vertu de leur ignominie.

Ah! que n'ai-je embrassé cette retraite austère
Où depuis mon hymen s'est enfermé mon père!..
Il a fui pour jamais l'illusion des cours
L'espoir qui nous séduit, qui nous trompe toujours.
La crainte qui nous glace et la peine cruelle
De se faire à soi-même une guerre éternelle, etc.

Cito i primi versi che mi vengono in mente; sono dell'*Irene* del Voltaire; bravo chi può leggerli ad alta voce ed evitare la cantilena.

Anche alla prosa la Bernhardt dà, talora, raramente e per poco, un'andatura ritmica; chi osserva attento s'accorge che questo, come altre volte la dizione rapidissima, precipitosa, è un artifizio adoperato per porre in maggiore rilievo ciò che sussegue. Di soverchi artifizi i critici minuziosi possono forse rimproverarla, di negligenza nessuno; nella interpretazione di un carattere nulla le sfugge, nulla trascura.

Molti fra coloro i quali scrissero intorno a Sara Bernhardt affermarono che per giudicare bene dell'attrice bisognava conoscere la donna, i suoi capricci, le sue consuetudini singolari, le sue fantasticherie, le sue stravaganze. Io non sono punto persuaso di tale necessità. Altri si compiaccia nel raccogliere aneddoti e nel vagliare leggende; a me basta udire l'artista, ammirarla, acclamarla, con fervore grato; profondamente grato. Il mondo

s'avvia pur troppo a decretare la inutilità degli artisti e dell'arte: io che non vedrò per fortuna i novissimi tempi, persisto nello stimare grande benefattore degli uomini chi procaccia loro i piaceri dell'intelletto, i più sani, i più caldi, i più alti, fra quanti ne offre la vita.

Febbraio 1889.

PER CARLOTTA MARCHIONNI [1]

(Discorso pronunciato in Pescia)

Modesto cultore della letteratura drammatica che fu il mio primo affetto intellettuale, affetto vivo tuttora, sebbene a malincuore inoperoso e forzatamente distratto, non è l' ultimo dei conforti ch' io le debbo questo che oggi mi tocca: di essere cioè, presso una città cui mi sento stretto da vincoli grati ed antichi, l' interpetre sicuro dei miei confratelli d' arte: di ringraziare a nome degli scrittori e degli attori drammatici italiani il Comitato, il quale iniziò queste onoranze a *Carlotta Marchionni*, la vostra grande concittadina.

E dico ponderatamente concittadina vostra, a confutare fin d' ora chi obbiettasse ch' ella a Pescia nacque, a così dire, per caso. Donde traevano l' origine quel Bartolommeo e quella Elisabetta Baldesi dai quali essa nacque qui nel 1796?

---

[1] Discorso pronunziato il 9 settembre 1894 inaugurandosi nel teatro Pacini di Pescia una lapide in memoria della attrice illustre.

Forse erano Toscani ambedue; ma a me per ricerche che io abbia fatto lunghe e diligenti non è riuscito certificarlo. E ad ogni modo che importa? Come Napoleone pensava: *nulla mi preme di discendere da una dinastia, la mia dinastia son io che la fondo;* così della Marchionni noi possiamo dire: il suo nome sorse, rifulse e si spense con lei. È inutile ricercare donde muovesse prima agli umili sudori e alle dubbiose angustie della vita randagia la sua famiglia; ella qui nacque e qui è giusto ella abbia le onoranze che oggi voi, con memore e legittimo orgoglio, le date.

E poi « per caso: » E che cos'è il caso? Io mi vo domandando se noi non abusiamo di questa parola a nascondere la impotenza dell'intelletto nostro nel conoscere e spiegare alcune leggi provvidenziali. Caso è il fenomeno il quale non corrisponde ad alcuna delle leggi fisiche o morali che abbiamo accertate e che governano la natura ed il mondo. Ma perchè non le abbiamo accertate, e forse non saremo mai in grado di accertarle, dovremo noi dire che non esistono?

La storia civile, la letteraria, l'artistica sono spesso un tessuto di casi, i quali sfidano le più sottili analisi e le sintesi più ardimentose della filosofia.

È un caso, non altro che un caso, che in un piccolo paese come la Toscana, nascessero entro la cer-

chia di poco più che trecento anni Dante, Giotto, Michelangiolo, Machiavelli, Leonardo, Galileo, sei fari dai quali s'irraggiò su tutto il mondo la luce dell'arte, della scienza, della civiltà: è un caso che in quel Piemonte, il quale doveva essere il fulcro e la culla del nostro risorgimento politico nascesse a scuotere la vecchia Italia l'Alfieri, a ispirare alla nuova superbe confidenze il Gioberti, a infrenare gl'inconsulti ardimenti il D'Azeglio, a sfrenare le sagge audacie il Cavour.

Or egli è un caso, presso a poco simile a questi, il quale fece nascere qui una futura attrice grandissima: qui, dove in tanto angusto territorio che l'occhio lo abbraccia intero dai monti che ci sovrastano, dall'ingegno italiano sgorgò tanta larga vena di comico, di comico, intendo, nel senso ampio della parola: dove dai colli di Certaldo il *Ser Ciappelletto* del Boccaccio manda a Pescia saluti al *Gingillino* del Giusti, intanto che a mezza strada il Berni sorride sulle pendici di Lamporecchio.



Io non racconterò la vita della Marchionni, del resto assai povera di vicende. Figlia di mediocri attori, il padre le morì mentre era giovanissima: la madre si era ritirata già dal teatro, quando a Firenze nel 1811 alcuni comici a spasso,

un solo dei quali lasciò sulla scena onorati ricordi di sè, Luigi Domeniconi, le proposero di far compagnia e di valersi come prima donna di Carlotta, non pur novizia ma addirittura inesperta. Quella, sebbene impersuasa delle attitudini della figliuola, vinta dalle strettezze annuì; e la futura interpetre del Nota, del Marenco, del Pellico, esordì in quello stesso anno 1811 al piccolo teatro della Piazza Vecchia nella *Pamela nubile* del Goldoni.

Tanto gloriosa carriera non poteva essere più umilmente iniziata.

E fu gloriosa davvero. L'arte drammatica italiana vanta nella prima metà di questo secolo molti nomi illustri: la Polvaro, la Tessari, la Bettini, la Bazzi, la Pellandi, la Pelzet, l'Internari, la Santoni, l'Arrivabene; il De Marini, il Blanes, il Bon, l'Alberti, il Lombardi, il Pertica, il Taddei; ma a tutti sovrastano tre artisti senza pari eccellenti: Gustavo Modena, Luigi Vestri e Carlotta Marchionni.

Al Modena dal 32 in poi, da quando egli cioè, profugo s' imbattè nel Mazzini e gli divenne compagno d'opre e di fede, la scena fu più particolarmente campo e occasione di propaganda politica: la parte da lui presa co'democratici agli avvenimenti del 1848 gli chiuse in tutta Italia, tranne in Piemonte, il teatro, sicchè egli vi comparve di rado e volentieri non sempre. Ma fu attore

meraviglioso: giudicato da critici autorevoli più grande del Talma istesso che pure i francesi reputarono insuperabile. Nella recitazione dei canti della *Divina Commedia* si levò a tale altezza di interpetrazione che Dante non ebbe mai comento più acuto, più evidente, più vivo.

Ma il Modena si chiuse nella cerchia della tragedia e del dramma. Il Vestri e la Marchionni personificarono forse meglio quella varietà di attitudini che è degli attori italiani soltanto, e che permette a ciascuno di loro, che sia veramente nato all'arte, di suscitare le commozioni più disparate e diverse; di passare con stupenda volubilità e occorrendo in una sera medesima dal tragico al comico, dall'Alfieri al Goldoni: d'essere come la Marchionni ora *Mirra* o *Clitemnestra* più tardi *Mirandolina* o *Rosaura:* come il Vestri oggi *Don Marzio*, domani *Il povero Giacomo.*

La Marchionni circonfuse per giunta dal 1818 al 1839, anno in cui ella abbandonò volontariamente il teatro, una luce di mesta poesia. Ella ebbe la fortuna di essere la prima a porre sulla scena la *Francesca da Rimini* del Pellico: o per meglio dire ed esporre schietto il mio convincimento, al Pellico toccò la fortuna di averla interpetre prima della propria tragedia.

La *Francesca da Rimini* ottenne allora così felici successi, che memoria d'uomo non ne ricor

dava altrettali; e anch'oggi, ottanta e più anni dopo che fu scritta, se non desta gli antichi entusiasmi giunge tuttavia a commuovere le platee: il che se è valida prova che in essa non difettano alcuni elementi, fors'anche estrinseci, di buon successo, non basta a dimostrare che essa sia in ogni parte perfetta e compiuta. Altre tragedie del Pellico men grate ai pubblici la vincono, a mio giudizio, per la umanità delle persone sceniche e il movimento drammatico: l'*Ester d'Engaddi* e la *Gismonda da Mendrisio*, per esempio, la prima segnatamente.

I biografi raccontano che il Pellico nel 1812 udita la Marchionni, che in un anno s'era levata già alle somme cime dell'arte, immaginò e scrisse per lei due tragedie: la *Francesca* e la *Laodicea*, quest'ultima di argomento greco; che lettele ambedue al Foscolo n'ebbe questo consiglio: fa' recitare la *Laodicea* e lascia all'inferno dantesco i suoi personaggi. E il consiglio tanto potè sull'animo di Silvio, che vi s'arrese dapprima: e soltanto sei anni dopo si risolse a seguire la via opposta a quella indicatagli dall'amico: a bruciare, cioè, la *Laodicea* e a far rappresentare la *Francesca*.

Data alle fiamme una delle due tragedie, è impossibile oggi istituire raffronti: ma qualunque si fosse il merito della distrutta, al consiglio di Ugo si mossero, mi pare, troppo acerbe censure. Oc-

corre per mente alle parole onde quel suggerimento fu espresso: « lascia all' inferno dantesco i suoi personaggi; » esse sono, o m' inganno, una prova di più del grandissimo acume critico di lui. Nessuno s'attenti a batter la strada donde Dante è passato, o il piccolo piede sguazzerà nelle orme solenni. Quante e tragedie e romanzi non si son fatti sul Conte Ugolino? E chi s' è mai neanche sognato non dirò di raggiungere, di accostarsi alla terribilità delle terzine dantesche? Lo stesso è a dir di *Francesca*. Voi ricordate, o signori, i versi del quinto canto dell'*Inferno;* mi sia lecito rileggerli:

Amor, che al cor gentil ratto s'apprende,
 Prese costui della bella persona
 Che mi fu tolta, e il modo ancor m'offende.

Amor, che a nullo amato amar perdona,
 Mi prese del costui piacer sì forte,
 Che, come vedi, ancor non mi abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.

Or voi vedete come in sette versi il dramma mirabilmente si svolga, così che tutto vi si comprende e apparisce: l'indole de' personaggi, gli eventi, la ragione e l'ordine loro.

L'amore s'apprende « ratto: » prima che Paolo abbia tempo a guardarsene: « al core gentile » non mosso, cioè, alle bramosie dall' animalità de-

gli istinti, ma vinto dai divini incantesimi della bellezza. E la figura dell'amante, il quale, quando giunga la occasione, funesta consigliatrice, bacierà « tutto tremante » la bocca dell'altrui donna non ancor sua, balza così, mirabile di sentimento e viva negli impeti puri della gioventù.

Amor, che a nullo amato amar perdona,
  Mi prese del costui piacer sì forte,
  Che, come vedi, ancor non mi abbandona.

Non dunque usò Paolo le consuete arti della seduzione, nè a quelle arti Francesca cedè, sibbene a una legge fatale ed eterna che non risparmia a chi si sente amato, anche prima che sappia di esserlo, la corrispondenza degli affetti celati. E non fu inganno dolce ma breve: fu passione che avrebbe durato a divampare nel mondo dei vivi, come or dura tra le bufere infernali.

E la figura di Francesca vi appare nettamente distinta ed umana, come quella di donna che si desta al palpito primo dell'affetto e si abbandona in una cieca consapevolezza alla soavità de' nuovi tormenti, alla balìa de' *dubbiosi desiri. Ad una morte;* uccisi ad un punto. *E il modo ancor m'offende:* trista luce che avvolge la figura del marito, di cui piuttosto che a intendere le collere, ti senti tratto a condannare il tradimento e l'agguato.

La bellezza contemplata, movente primo alla colpa: la costanza alla colpa scusa invocata; benedetta la sorte ancorchè amara, perchè in quelle amarezze è la vita; e amore l'ascoso protagonista del nuovo dramma come il fato già dell'antico: onde amore, amore, amore, parola con cui ogni ternario incomincia e si ripete come il motivo fondamentale in un istrumentale sinfonico, e che qui, mirando alle commozioni finali, par che suoni *pietà, pietà, pietà.*

Or quando Dante chiude in poche rime un dramma intero — eventi e personaggi, — è inutile ritentare sull'istesso argomento la prova. Voi potete vestire di splendori lirici la tragedia vostra, complicare l'azione, aggiungere persone a persone, episodi a episodi, essa non sarà, per quanto costituisce l'essenza vera dell'opera drammatica, che un'amplificazione pallida e vana.

Ma queste e l'analisi che io vi risparmio della tragedia del Pellico, sono riflessioni di mente libera e fredda; e la Marchionni che nella *Francesca* era per consenso universale mirabile di sentimento e di verità, scaldava col fuoco dell'arte sua e soggiogava gli intelletti insieme ed i cuori. Così la tragedia passò di teatro in teatro, dappertutto salutata da lungo fragore di applausi. Trionfi promettenti la gloria che allegrarono il Pellico ne' due anni i quali precederono il suo

arresto a Milano; e forse gli furono tra i più dolci ricordi e conforti nella prigionia decennale.

Chi sa quante volte al cadere di una di quelle sere, numerate ognuna con angosce sempre crescenti e con sempre più lievi speranze di libertà, quando la tetraggine scendeva maggiore sugli antri del carcere moravo, chi sa quante volte il Pellico rammemorò quei trionfi e pensò: forse di là dai monti che io varcai e non scorgo, là « nel più gentile terren fra quanti scalda il sole, » in quest'ora medesima la folla si assiepa commossa ed intenta ad ascoltare l'opera mia, che come una pietra sepolcrale ricorda il nome di un uomo tolto per sempre alla vita. Forse in quest'ora alcuno spirito onesto accoppia nel pensiero gli antichi e i presenti dolori; e gli occhi bagnati lacrimano sopra una doppia sciagura, e le mani plaudendo salutano di lontano, e un istesso compianto accompagna la sorte di Francesca e la mia.

Se Carlotta Marchionni non avesse con l'arte sua conseguìto altro fine che quello di tener vivo nella mente degli Italiani il ricordo del prigioniero dello Spielberg, in que' tristi anni ne' quali l'Italia essa stessa parve tutta una vasta prigione, meriterebbe d'essere con animo grato ricordata da noi. Ma fu artista possente così, che riuscì a scaldare del proprio alito fin le aride, gelate commedie di

Alberto Nota; così sapiente interpetre de' sentimenti umani da esser posta nel novero delle più grandi attrici di tutti i tempi e di tutti i paesi; accanto all'Andreini, alla Champmeslé, alla Lecouvreur, alla Clairon, alla Rachel, alla Siddons che poterono nel tragico pareggiarla forse, e tranne l'Andreini, non tentarono neppure il comico nel quale ella si dimostrò anche maggiore. Bene sta che oggi Pescia rivendichi il vanto di averle dato i natali e voglia il nome di lei ricordato con modesto monumento ai futuri.

Contro quella che chiamano oggi smania di monumenti e di lapidi infieriscono alcuni per non retto giudizio, altri per moda o per scettica usanza. E dicono: s'intende che si tramandino ai posteri scolpiti nei marmi l'effige o il nome degl'ingegni sovrani o di uomini eccelsi per opere di virtù cittadina; ma a che tanto lusso di pietre per i minori? Or il vero è precisamente l'opposto. Monumento è, come suona la parola, memoria. Ora a che, domando io invece, tanta copia di monumenti a Vittorio Emanuele, al Garibaldi, al Mazzini? Pensate voi che il ricordo del Gran Re, del Gran Capitano, del Profeta dell'unità italica, possa mai spegnersi nella memoria degli uomini? Non è forse l'Italia liberata e composta in unità di leggi, di milizie, di popolo, il lor monumento? E

lamentiamo poi che l'arte non elevi loro monumenti più degni! Ma qual artista mai potrà esprimere l'idea e l'opera ond'eglino giganteggiano nella storia dell'Italia e del mondo? Sorgano invece e monumenti e lapidi i quali ai venturi offrano l'immagine o ricordino il nome di coloro che con opera più umile, ma parimente devota, ben meritarono delle arti, delle lettere, delle scienze, comecchessia della patria: e se la grande istoria è lor chiusa, apra loro il Comune la sua. La corona d'Italia non s'intesse con pochi fulgidi fiori: ma con fiori anche modesti colti per ogni dove, dalle nevi delle Alpi ai palmeti della Sicilia.

E se v'è alcuno che più meriti di tali ricompense, egli è appunto l'attore drammatico. Chi può vantar come lui di avere con l'arte propria commosso tanto e tanti ad un tempo? Qual'è la statua, il quadro, il libro che abbiano spremuto da occhi umani a un punto istesso, lacrime tante, quante ne spremè la Marchionni sotto le spoglie di Francesca o di Pia? Ma la statua, il quadro, il libro rimangono; l'arte dell'attore è visione fugace che scompare con lui; dietro di lui non pur l'eco; l'ombra, l'ombra sola impalpabile e muta.

Grazie, dunque, o Signori del Comitato, a nome

di quanti onorano l' ingegno in tutte le manifestazioni sue, della nobile iniziativa condotta oggi a così fausto termine. E benedette queste feste dell'arte, le quali, mentre volgono tempi che paiono dall'arte disamorarsi, e l' arte istessa se ne risente e si accascia, sono auspizi di rinnovamenti felici e di risorgimenti fecondi.

II

LE PRIME RECITE

CECILIA

DRAMMA IN CINQUE ATTI E IN VERSI

DI PIETRO COSSA

Che dura arte questa critica quotidiana! O il pubblico festeggia l'opera bella e porge al poeta le corone meritate, e noi, ultimi, confondiamo il plauso nostro con quello della moltitudine; o la gente distratta da altre cure, al capolavoro che sorge non bada (*habent sua fata libelli*), e noi tentiamo indarno di condurla a mirarne le bellezze palesi, a indagarne i tesori celati! O, e questo avviene più spesso, tra gl'inni e i battimani, quando i lettori o gli spettatori più si compiacciono nell'acclamare il poeta, e il poeta più gode nell'assaporare il frutto delle prove assidue, delle trepide fatiche, a noi tocca ficcarci tra la calca, e a rischio di esser presi per incontentabili, per invidiosi, per protervi denigratori di ogni nobile

ingegno, a noi tocca ammonire che la lode è soverchia, che l'opera è manchevole, che quell'entusiasmo è fuoco di paglia del quale l'ora che incalza nè vedrà la fiamma, nè sentirà il calore.

E mai come oggi mi fu grave l'ufficio, mai come oggi mi dolse dissentire dai più; i quali, bisogna dirlo e subito, plaudirono fervorosamente e lungamente, come di rado al teatro. E si tratta dell'autore del *Nerone*, d'un ingegno elettissimo, di un compagno, di un amico!

« Eh! quanti preamboli! » diranno beffardamente alcuni; poveri infelici, i quali non sanno che soave e profonda voluttà ci sia nel lodare sinceri e nell'ammirare convinti!



Racconta il Vasari nelle sue *Vite de' pittori*, e lo ripete il Ridolfi nelle *Meraviglie dell'arte*, che Pietro Lucio o Lozzo, per il cadaverico pallor della faccia sopranominato il *Morto da Feltre*, compagno e amico a Giorgione, dimorante con lui sotto il medesimo tetto « gli sviò di casa una femmina da lui (Giorgione) amata fuor di misura, della cui perdita accorato morì: quantunque altri il faccia morto di peste che praticando tal donna avea contratta. »

Queste le brevi parole della storia.

Vediamo il dramma.

Siamo nell'anno 1506, di carnevale; Venezia folleggia tra gl' incanti del cielo e gli effluvî della marina; alla famosa osteria del Pellegrino convengono soldati, barcaiuoli, pittori, cortigiane. Una di queste, Giulia, così descrive gli splendori, e i clamori della piazza di San Marco:

La piazza sembra scena
Che ti ricorda la magìa d'un sogno!
Quanta vivida luce! E come intorno
Dalle logge, e dai portici svolazzano
Drappi contesti di porpora e d'oro
Quasi manti di re festosamente
Gittati alla rinfusa! In mezzo s'apre
Il vortice sfrenato: un'orgia matta
Di sfacciati colori, una gran ridda
D'ogni età, d'ogni razza si consuma
E si rinnova sempre; e quante cure
Di mariti gelosi, e giovanili
Vagheggiate speranze ahimè! là dentro
Precipitan sepolte! Intanto echeggia,
Musica degna della strana festa,
Un suono di lïuti e di tamburi
Cui sorvolano scoppi alti di risa,
E motti acerbi e lodi sussurrate
A cari volti....

Tra i convenuti all'osteria, Tiziano Vecellio, Giorgio Barbarelli, Alberto Durero, Aldo Manuzio; che, lodato dal pittore di Norimberga per le mirabili edizioni de'classici latini, si duole altri non le degni neppure di una occhiata benigna; e

cita Giorgione ad esempio. Questi, udita la censura, risponde:

Il mio volume l'ha composto Iddio
E i Veneziani l'hanno commentato;
E sono le sue pagine poemi
Quando il sole festeggia in Malamocco
Il vessil di San Marco e le galere
Trionfatrici, e quando il popol alza
Inni di grazia sotto le dorate
Cupole bizantine, e si dispiega
Chiara la notte sopra il Canal Grande,
Specchio alla doppia linea di palagi
Ricamati sul marmo, e lontanando
Odi frattanto romper quei silenzi
La strofa dell' arguto gondoliere.
Ed io rubo i colori per la mia
Tavolozza a quel sole di trionfo,
Al seno palpitante delle donne
Che pregan per la patria, alle serene
Notti, ai lontani canti, ed è mio dolce
Unico studio questa mia Venezia,
Per sapïenza di civili leggi
E gloria di commerci e di battaglie
Roma del mare, baluardo santo
Di libertà, miracolo dell' arte
A cui veruna cosa è eguale in terra,
Cui veruna è seconda. Aldo Manuzio,
Ecco il mio libro classico.

Applaudono alle calde parole del Barbarelli gli astanti; e Verdelotto, organista di San Marco, che, sebbene pieno zeppo di buone intenzioni, non

apre bocca senza che ne nasca un diavoleto, incaponito di fare omaggio al Barbarelli, lo loda per certe pitture del *Fondaco de' Tedeschi*, che sono opera del Vecellio. Giorgione s'adira: gli scoppiano sulle labbra parole irose contro il rivale, e si verrebbe alle brutte, ove Alberto Durero a metter pace fra loro non invocasse il nome di Giovanni Bellini, maestro ad entrambi, e non li consigliasse a non « *turbare i luminosi giorni del suo riposo.* » Sbollite le collere, l'allegra comitiva parte; e partirebbe anche Giorgione se non sopraggiungesse Cecilia, da lui vista e guardata con dolcissimi occhi sul ponte di Rialto, un giorno ch' ella accompagnava la vecchia madre. Cecilia. profittando della libertà che il carnevale concede, viene in cerca di lui, gli ricorda

.... quanta
Soavità di fervide promesse
Si fecero con gli occhi,

ed egli a lei espone

.... quanta fatica
D'inutili ricerche

abbia durato per rinvenirla.

Si amano, si rivedranno. Vorrebbe Giorgione accompagnarla; ma Cecilia non lo consente; e a lui tocca andarsene. È uscito d'allora, e compaiono sulla soglia dell'osteria Elena Grimani amante del Giorgione, già per molti indizi sospet-

tosa della infedeltà di lui, e Pietro Luzzi. La Grimani al Luzzi legato a lei da vincoli di gratitudine antica, impone di scuoprire, intanto ch'ella va ad attendere sulla riva degli Schiavoni, chi sia la femmina che si trattenne in colloquio col Barbarelli. Cecilia è velata, ma l'audacia del Luzzi non si sgomenta di così tenue ostacolo. Le strappa il velo; vistala, dà un grido:

Voi a Venezia?

E Cecilia:

Ripiombata dal cielo nell'inferno....
E il demone sei tu, Morto da Feltre!



Mutata la scena, siamo in casa della Grimani che ha chiamati a convito per quella sera, l'ultima che il Durero passa a Venezia, e lui e il Vecellio e Verdelotto e il Manuzio. E giungono difatti, dopo che il Morto da Feltre, in una breve scena, non soltanto ha narrato che anche in quel giorno le indagini sue per rinvenire l'amante del Barbarelli son ite a vuoto, ma ripetuto altresì per filo e per segno, come andò ch'e' la perse di vista uscendo dall'osteria:

— Almeno ripetetemi la storia
Della perfida notte.
— A voi più volte
La narrai.
— Voglio udirla.

Il Durero discorre poi di una visita fatta allo studio di Giorgione e di un ritratto di donna meravigliosamente bella dal pittore condotto a fine or è poco. Vorrebbe saper la Grimani chi sia quella donna, ma il Durero non la conosce: di tal che si muta discorso, e il Luzzi « *presentato* » dalla Grimani al Durero, lo conduce a vedere qualche saggio de' propri *grotteschi*, ornati capricciosi, ond' egli trasse il modello dalle camere sepolcrali poco innanzi dissotterrate a Roma.

Mentre il Luzzi illustra i grotteschi de' quali ha *decorato* una delle sale del palazzo Grimani e il Durero li osserva, la Grimani accoglie Cecilia, ch' ella trovò tempo innanzi con la madre sulla porta di San Marco lacera e smunta, e raccolse, e diè loro pane ed asilo e le colmò d'ogni maniera di benefizi. Or la madre è morta, e Cecilia porta alla benefattrice una croce d'oro, ricordo dell' estinta; e la Grimani dalla rammemorata pietà dei casi trascorsi condotta al pensiero dei suoi presenti dolori, si sfoga con Cecilia, le descrive le angosce proprie, le proprie gelosie per un uomo che ama pazzamente; e Cecilia ne piange seco, e lasciandola augura a lei e a sè di rivederla felice. Ma mentre Cecilia esce, torna il Durero: « Voi volevate sapere, dice egli alla Grimani, chi era la bellissima donna che Giorgione ritrasse? L' avete avuta finora davanti agli occhi!... »

Nel terzo atto Giorgione lavora ad una sua gran tela; entrano le gaie cortigiane che lo carezzarono e lo acclamarono all'osteria del Pellegrino. Mentre esse scherzano seco, presso la porta dello studio si fa baccano. « Insultano il Durero », grida il pittore, e va in aiuto di lui; e di lì a poco, dopo che una delle cortigiane ha descritto al pubblico la rissa che avviene nella strada e la vittoria ottenuta dalle poderose braccia del Barbarelli, questi ritorna col Durero e col Luzzi, il quale è quegli appunto che tentò di far oltraggio al tedesco. Udite le ammonizioni del Barbarelli e ottenuto dal Durero il non chiesto perdono, il Luzzi se ne va; e dette rapide parole, escono pur gli altri due, ed entra Cecilia. Bussano; Cecilia corre amorosa ad aprire al suo Giorgio. Non è lui; è la Grimani. È la Grimani che rinfaccia alla sventurata rivale i benefizi, le rimprovera l'amor suo per il Barbarelli, le impone di partir da Venezia, se non vuole che su lei si scateni una vendetta terribile. Cecilia, stupefatta dalla inattesa novella, sgomenta, impaurita,

S'egli m'ascolterà faccio promessa
Di non vederlo più,

risponde: ma alla Grimani le promesse non bastano. Ben ella manterrà la sua di essere spietatamente crudele.



Nell'atto quarto Cecilia in un lungo monologo ripensa e ridice quanto le avvenne dacchè le sorse nel petto l'amore per il Barbarelli; non si pente di non essersi unita a lui con nodi legittimi e di aver dispregiato

quel che legando i corpi
Ruba all'affetto ciò che lo sublima,
La libertà,

ma sente il dovere di rivelare all'amante un grave segreto. E poichè egli giunge, gli narra del colloquio avuto con la rivale, delle costei minacce. Meglio è si separino;

e se ti morde
Cura della Grimani che tradivi
Forse per me, rivivi al primo affetto.

Ma Giorgione non ama più la patrizia e non vuol staccarsi dalla sua Cecilia; ed ella allora gli confessa esser madre di una bambina, già nata quando essi si incontrarono la prima volta sul ponte di Rialto. Al breve stupore e all'ira momentanea succedono nell'animo di Giorgione generosi consigli. Appena sia rotta la rete onde la lega di Cambray involge Venezia, ripareranno in

luogo dove la vendetta della Grimani non possa raggiungerli. Intanto egli correrà a pigliar la bambina di Cecilia troppo lungo tempo fidata « a cura di stranieri. » Si rallegra la donna: breve letizia: chè il Morto da Feltre, il quale ebbe Cecilia per violenza e la fece madre e ora sente ridestarsi purificati nel petto gli ardori antichi, viene a proporle di fuggire con lui. Vuol riavere la sua bambina; sa di non aver diritti, ma *vuol meritarli,* e fare di Cecilia la propria moglie. Cecilia ricusa; l'altro minaccia. Scelga: o andare con lui, pentito, o vederlo, per geloso rancore,

Fatto ministro dell' altrui vendetta.

Egli ha già in mano la bambina sua il cui asilo la Grimani, unica persona cui fosse noto, gli designò. Cecilia resiste ancora: ma quando dalla finestra lo vede montare in gondola seco traendo la figlioletta che protende le mani desiderose verso di lei, grida:

Aspettami, aspettami!
E tu, Giorgio, perdonami! Son madre.



Nel quinto atto Giorgio è moribondo. Lo assiste Giulia, cortigiana spensierata un tempo, fatta ora triste dai lutti della patria e dalla incurabile malattia del pittore; ella gli porta ogni giorno fiori,

ella lo conduce barcollante a mirare le calde luci del tramonto.

Giunge il Vecellio; all'infermo racconta la rotta de' Veneziani a Ghiaradadda, e discorre dell'avvenire della repubblica: finchè bel bello gli ricorda Cecilia, e lo prepara a rivederla. Perchè Cecilia è lì, ed entra e riabbraccia il suo Giorgio: il Luzzi che la tenne più anni seco in un castello de' Grimani in quel di Padova, è morto combattendo contro i Francesi. E Giorgione, rinvenuto dalla prima dolcissima meraviglia, stringe ancora al petto la donna sua.

Ma ahimè! è troppo tardi. Dato un ultimo sguardo all'amata, spira. Giulia torna in quel punto co'fiori: e il Vecellio, gettandoli sul cadavere:

piangendo,
L'arte co' fiori tuoi sparge un sepolcro!

esclama; ed il dramma ha fine.



Ognun vede quanto l'opera del poeta si discosti dalla realtà della storia; anzi è precisamente tutto l'opposto. Ma che importa? Il *Don Carlos* dello Schiller non è certamente quale lo dipinsero gli ambasciatori veneti nelle loro relazioni, nè i *Cenci* dello Shelley quelli che appaiono ne' documenti

editi dal Bertolotti. E non sono più della favola conformi alla verità storica i particolari; nè le rivalità di Tiziano e di Giorgione ebber fine mai: nè il Morto da Feltre precedè il Barbarelli nella tomba, imperocchè questi morisse nel 1511 e dell'altro restino quadri con la data del 1519; nè è una patrizia veneta del secolo decimosesto, quella Grimani che accoglie i dotti, perchè dotti, in casa propria e ragiona della lega, e *ha caro Orazio* e invidia Cassandra Fedeli improvvisatrice d'odi latine. Se studiate le costumanze di quel secolo nei libri del Franco, del Guasco, del Passi, del Vecelli, o ne' quadri del Bertelli o nelle incisioni del Furlano e del Goltzius o nei documenti del Feuillet de Conches e del Baschet, dovunque e per quanto indaghiate siete costretti a conchiudere con l'Yriarte che se molte cose s'ignorano intorno alle occupazioni delle donne veneziane nei vietati penetrali della famiglia, una è certa: che «*chez la femme de ce temps-là à Venise, il n'y a pas d'intérêt pour la chose publique, pas de tendances intellectuelles, pas d'occupations destinées à développer la culture de l'esprit.*» Nè è verosimile che Alberto Durero chiamasse il Bellini *insuperato maestro dei maestri,* egli che aveva preteso di dargli lezioni e se ne vantava, superbioso qual era, e che, per le alterigie sue s'era fatto avere a noia dai pittori veneziani; come non

è nè vero, nè verosimile che fosse un ammiratore del tedesco Giorgione: al cui pennello, forte di macchia, cercatore degli ampi contorni, della morbidezza dei passaggi, degli effetti del chiaroscuro, libero in una sprezzatura ignota prima di lui, erano in uggia le rigidezze geometriche del disegno che il Durero consigliava, e che piacquero a Rocco Marcone soltanto. Nè la scettica facezia sulle cose della fede che hanno spesso in bocca alcuni dei personaggi del Cossa è dei Veneziani d'allora: e sebbene Tiziano potesse e dovesse odiare papa Giulio, non credo avrebbe per questo messo in canzonella lo Spirito Santo:

Se lo Spirito Santo ispira il Papa
Al bene della lega, hanno anche i Dieci
Uno Spirito Santo che gl'ispira
Al bene della patria.

Ed anche è lecito dubitare se frasi simili a queste: «*il patriota uguaglia in voi l'artista*». «*vi presento Alberto Durero*» suonassero in bocca d'Aldo Manuzio o di alcuno dei suoi contemporanei; se fossero locuzioni usate a quel tempo «*il mio passato*» «*la potenza del genio*» «*bevo a nome degli artisti*» «*il culto della forma*» «*il sacerdozio dell'arte*» «*aver l'aria*» «*il secolo pagano in arte*» «*banchetto d'addio*» o altrettali.

Le quali cose io noto non perchè tolgano ogni

pregio alla *Cecilia;* ma perchè a coloro i quali osservano che il dramma difetta d'azione, e l'argomento a malapena sufficiente per due atti si trascina per cinque lunghissimi, zelanti, troppo zelanti plauditori del Cossa rispondono: — E il color locale? — A buon conto dunque non c'è: poi questa smania di color locale onde si confonde spesso il principale con l'accessorio, ci viene da una cattiva interpetrazione delle teoriche dei romantici francesi del 1830. Color locale nei *Burgravi* s'intende! Ma qui? Questo, checchè facciate o diciate, è un dramma intimo: la dipintura dello stato di Venezia, degli usi, dei costumi, non può nè deve occupare troppo ampio spazio: invece per ogni scena che fa procedere l'azione, ve ne hanno sei intese a descrivere l'ambiente.

Del resto, ripeto, io, a certi patti, del color locale non mi curerò troppo. Ricordo che, anni sono, un pittore valente aveva esposto una mirabile figura ch'egli aveva intitolata: « *Gentiluomo del secolo decimoquinto.* » I critici lodavano la solidità e l'intonazione del dipinto, la morbidezza, il rilievo; ma notavano che certe foggie di merletti non erano in uso nel quattrocento, che l'elsa della spada non si sarebbe in quel secolo cesellata così finamente. Il pittore, seccato: « — È tutto questo il male? — domandò, e strappato di sotto al quadro il cartellino, ve ne pose un altro sul quale

aveva scritto: « *Un Uomo.* » — Vi va ora? soggiunse: io volevo fare un uomo; e purchè voi giudichiate che la figura è viva, che sia del secolo decimoquinto o del decimosesto non me ne importa nulla. »

E voi fate i *Due gentiluomini di Verona*, e io chiamerò pedante il primo che vi muoverà rimprovero perchè avete messo a Verona un porto di mare.

Alcuno dirà: sta tutto bene; ma perchè il Cossa è andato a scegliere ad argomento personaggi storici, quando poi di storico non è nel dramma se non il nome loro? — E dàgli. Così gli piacque. Ha egli fatto un dramma? ha egli posto uomini vivi sulla scena? Questo è il quesito: il resto è sofisticheria.



Dei personaggi la più gran parte sono inutili, perchè non legati per alcun vincolo necessario all'azione; primo Tiziano, il quale, se nell'ultimo atto recita la parte assegnata ai *confidenti* nelle tragedie antiche, negli altri non fa cosa, non dice parola onde l'azione si vantaggi: poi il Durero, Verdelotto, il Manuzio. Certamente, se non ci fosse Aldo Manuzio a rimproverare Giorgione di non curare i classici (rimprovero ch'egli avrebbe potuto muovere e al Bellini e a Tiziano e al Pre-

vitali e a Pellegrino da San Daniele e al Palma e a tutti gli artisti d'allora), quegli non reciterebbe uno degli squarci più applauditi e che io ho riferito in principio: e se Verdelotto non s'impappinasse lodando il Barbarelli delle pitture condotte dal Vecellio, non nascerebbe tra loro la contesa che riempie il primo atto e dà tempo ad aspettare l'arrivo della Grimani. Ma se Giorgione non recitasse i bellissimi versi e la contesa non avvenisse, ne soffrirebbe forse l'azione?

Il Durero, è vero, imbattendosi in Cecilia nelle stanze della Grimani e riconoscendola per la donna che Giorgione ha ritratto, designa alla patrizia la sua rivale. Ma è lecito per questo solo, mettere in scena un personaggio? E lasciamo andare se sia lecito. Vi giova? In un dramma tutto ciò che non è necessario è dannoso; se questo il Corneille non avesse insegnato col precetto, lo insegnerebbe oggi con l'esempio il Cossa. Una volta, non dirò neanche introdotti, ma cacciati quegli inutili personaggi nel dramma, bisogna muoverli; e passano e ripassano sulla scena, e intralciano l'azione senza aiutarla, e come gli eunuchi del serraglio non fanno e non lasciano fare. Ed è una difficoltà insuperabile il condurli con qualche buona ragione sulla scena, e quando ci sono è difficile di mandarli via: perchè come non v'ha motivo che li meni, così non v'ha argomento che li licenzi. E

per citare un esempio: il Vecellio, il Manuzio, il Durero vengono a chiacchierare in casa della Grimani; quando al poeta è necessario che si allontanino, e' li manda col Luzzi dei cui grotteschi il Durero desidera vedere qualche saggio. Dio buono! O non ha ornato il Luzzi de' suoi capricci il Fondaco dei Tedeschi? Non lo dice Giorgione? E il Durero che ha ammirati i freschi del Barbarelli e del Vecellio, dei quali freschi quelli ornati sono cornice, come ha fatto a non vederli, come chiede ora gli se ne mostri qualche saggio?

Per cotale ingombro, il dramma fino al terzo atto non ha che quattro scene utili al suo svolgimento; la prima fra Giorgione e Cecilia, l'altra nella quale il Morto da Feltre riconosce la donna da lui violata; quella in cui la Grimani si fa convinta che Cecilia è l'amante del Barbarelli: l'ultima finalmente quando essa le rinfaccia il benefizio e la minaccia della vendetta. Queste scene il Cossa ha posto con molta avvedutezza alla fine del primo, del secondo, del terzo atto: sono ben trovate chiuse di sonetto, non c'è che dire; ma manca il sonetto.

Delle trenta scene, dunque, onde si compongono questi tre primi atti toglietene ventisette, dei dodici personaggi che vi han parte levatene otto, e il dramma camminerà egualmente, anzi, per meglio dire, allora soltanto camminerà.



Il dramma che langue sino alla fine del terzo atto, si ridesta nel quarto: il quale altri giudicò non aver l'eguale nel teatro moderno. (Chi mi fa il piacere di dirmi dove comincia il teatro moderno?). Lasciamo stare tali esagerazioni che sono, una delle due: o puerili o invereconde; e diciamo piuttosto che quelle scene sono delle più calde, delle più *mosse* fra quante il Cossa ne ha scritte. Se non che, per quanto le sieno belle, esse hanno, secondo me, il gran difetto di sviare il dramma, anzi di essere un dramma nel dramma, un dramma che sta da sè, diverso all'intutto da quello che si è venuto pigramente svolgendo negli atti precedenti. — Poco male, se sono belle! — No, male molto, signori miei: perchè esse impediscono ogni razionale catastrofe del dramma stesso. Un dramma è un sillogismo, e come un sillogismo non può avere che una sola conseguenza logica, così un dramma non può avere che una catastrofe sola consentanea all'azione, la quale deve essere appunto ordinata tutta quanta a prepararla. In Italia, lo so, siamo avvezzi, se lo scioglimento di una commedia non va a' versi del pubblico, a vedere l'autore dare al proprio lavoro una fine diversa, e rifare l'ultimo atto con quella sagacia e quel rispetto dell'opera sua che avrebbe uno scultore il quale

mutasse la testa a una statua; ma qui si parla di Pietro Cossa, non di uno dei soliti scarabocchiatori di carta a un tanto il quinterno.

Il dramma, sino a quel punto, sta tutto nel conflitto di due donne che si contendono (o dovrebbero contendersi) il cuore di Giorgione: a quel punto il conflitto, di *esteriore* qual era, diventa *interiore;* e nell'animo di Cecilia si combattono l'affetto di amante e l'affetto e il dovere di madre.

E questo nuovo dramma finisce naturalmente subito: dico naturalmente, perchè dalle passioni di due personaggi poste l'una contro l'altra scaturisce il dramma; da due passioni poste in un solo individuo e, se mi è lecita la frase, dal disaccordo di un'anima, non nascono che monologhi.

E il quinto atto, che tutti concordemente giudicano «*debole*», è debole appunto per questo: perchè, spezzato il filo dell'azione quale è delineata nei tre primi, non vi si rilega più in alcuna guisa. Che Giorgione muoia o viva, che importa? Il dramma se n'è andato lontano da lui; il dramma è nella casa dei Grimani a Padova, dove il Morto da Feltre ha condotta Cecilia; il dramma è nell'affetto del Luzzi, padre e marito, posto in antitesi con l'odio che Cecilia nutre per lui, e che le memorie, le angosce, i timori fomentano. Come vivono quei due? come sopporta Cecilia il suo sacrificio? come dissimula innanzi alla figlia i ran-

cori verso il padre? Ecco il dramma, il dramma nuovo del quale il quarto atto è la protasi, del quale cerco ansioso lo svolgimento e aspetto, curioso e commosso, al fine. La morte di Giorgione non è più una catastrofe; è un particolare biografico che non ha nessuna importanza; aggiungasi che quel personaggio non è tale da attrarre sopra di sè l'interesse dello spettatore. E questa osservazione mi conduce a discorrere dei caratteri.



Nella *Cecilia* è maggiore che negli altri drammi del Cossa lo studio de' caratteri, e si vede come egli abbia tentato di dare ad alcune delle persone sceniche quella *molteplicità intima* che è, secondo l'Hegel, condizione necessaria della *vitalità*.

V'è egli riuscito?

Io so bene che *questa molteplicità intima* non può essere tale nei personaggi d'un dramma quale la ammiriamo in alcuni degli eroi epici: per l'angustia del quadro, le figure drammatiche sono più semplici; ma importa che sieno *vive*. Ora Giorgione vivo non è; in lui non c'è che la forma astratta di un sentimento d'amore; e chi disse entrar egli nell'azione soltanto come un *riverbero*, perchè è amato da Cecilia non perchè l'ama, disse con molto acume la verità. Che amore portò

egli alla Grimani? perchè s'è stancato di lei? perchè ha trascinato questo affetto suo sino alle sazie consuetudini della tresca, quando già gli era sorto nell'animo l'amore per Cecilia? e questo secondo amore è diverso dal primo? in che, perchè? Non si sa, e nulla era più necessario a sapersi; imperocchè la semplicità fredda e povera del carattere di Giorgione nuoce alla determinazione del carattere della Grimani, dei cui atti non si può giudicare il movente e l'intento, dei cui sentimenti non è possibile misurare la umanità se non si conosce l'indole dell'affetto di Giorgione per lei. Inoltre: la pietà dello spettatore che dovrebbe, nel concetto del Cossa, tutta esser data a Cecilia, si divide così fra le due donne; e quando a Cecilia che le parla de' giuramenti sacri di Giorgione, la Grimani risponde:

> E più antichi e più sacri erano i miei
> E li obliò,

chi non le dà ragione, chi non la compiange?

Ma perchè si compiange la Grimani, non si compiange Giorgione: la cui morte, per questa e per le altre ragioni che ho esposte, non commuove nessuno. I casi di lui sono pietosi nella storia; egli fu vittima difatti di un doppio tradimento; lo tradì un amico, che aveva con lui comuni le consuetudini della vita, le fatiche dell'arte, che

viveva con lui sotto il medesimo tetto; nel dramma, invece, egli paga il fio di una sua volubilità; egli calpesta, dopo averli suscitati, gli altrui affetti; altri fa strazio de' suoi.

Umano è il Morto da Feltre: ma ha lo stesso difetto della Grimani; ossia non serve punto allo scopo che l'autore s'è proposto ponendolo sulla scena; dovrebbero ambedue essere le figure cupe del dramma e non sono. Il Morto da Feltre odia il Durero; ma perchè è tedesco e perchè i Tedeschi son nemici della patria; vinto in una lotta disuguale dai forti muscoli del Barbarelli *curva la fronte, non il pensiero;* ha commesso un delitto violando Cecilia, ma vuol riparare al mal fatto sposandola, legittimando la sua creatura. Si fa strumento della Grimani finchè ignora che la rivale di costei è Cecilia, ma quando lo sa, fa la Grimani strumento dei propri disegni; fu colpevole, ne ha rimorso; cedè al senso, si purifica nel sentimento; *lo scherno delle labbra* gli si muta *in lamento in fondo al cuore:*

È la colpa retaggio della terra,
Vien dal cielo l'idea del pentimento,

egli grida, e *vuol redenta la sua creatura in seno alla famiglia;* e se pone Cecilia nel bivio durissimo di perdere la bambina o di lasciare il Barbarelli, lo scusa la gelosia. Quando Venezia si

trova, per le armi della Lega, a mal partito, egli un bel giorno pensa che

.... ha troppi artisti
La repubblica e pochi soldati

e muore

Strenüamente combattendo contro
L'esercito francese.

È un malvagio costui?

Resta il carattere di Cecilia. Orbene, un carattere si esplica nell'opera e nella parola, in quello che fa il personaggio e in quello che dice. Cecilia non opera; nella scena stessa del terzo atto, irresoluta fra i benefizi che la legano alla Grimani e l'amore che la stringe a Giorgione, quasi abbia consumato nella interna battaglia ogni vigore, non trova energia per combattere contro la rivale e, più pronta che donna viva non sarebbe in quelle circostanze, in quello stato di animo, si rassegna a non veder più il Barbarelli se questi lo consenta. Nel quarto atto lotta ancora con sè e vince; ma nè quella lotta, nè quella vittoria giovano a determinare meglio gli elementi del carattere suo. Essa è una madre che, come la maggior parte delle madri, pospone ogni affetto all'affetto della propria creatura. Basta? Non mi pare.

Nè quello che manca può cercarsi nelle parole di lei: perchè, diciamolo schiettamente, anche se

ad altri paia che lo diciamo duramente, Cecilia è la personificazione dell'*Antologia;* ella non parla, recita: recita passi *scelti*, squarci di lirica più o meno belli in sè stessi, ma nel dramma amplificazioni rettoriche e null'altro. Nel dialogo d'un dramma la bellezza della parola e dell'immagine è relativa; parla *bene* il personaggio quando dice le cose che deve dire in quelle date condizioni dell'animo, in quelle circostanze di tempo e di luogo: parla *male* se quel ch'egli dice non è consentaneo nè all'indole sua, nè al momento drammatico; la poesia è poesia quando si connette con l'azione: altrimenti, è rettorica.

Bellissima la descrizione della notte nella quale Cecilia patì l'oltraggio del Luzzi; ma è egli naturale che ricordandola a lui in un minuto racconto del quale egli non ha punto bisogno, Cecilia si dipinga seduta, mirando

> Dall'erma ripa il fiume che con magra
> Onda, scorrea scoprendo*le* gli avanzi
> Della città sepolta?

Perchè il fiume scorrea *con magra onda* fu più grave a lei l'offesa? Perchè sulla campagna piombò dipoi

> L'atroce vampa del continuo sole

sarà più acerbo nel Luzzi il rimorso?

Tutto quel che in un dramma non è necessario, lo ripeto, è dannoso: e qui infatti *è dannosa* la *descrizione*, perchè trattiene gl'impeti di Cecilia, rammollisce l'austerità de' suoi rimproveri, attenua la espressione del suo dolore. Nel delineare Cecilia, Pietro Cossa s'è dimenticato che il primo requisito dello scrittore di drammi è la facoltà di obiettivare.



Arrivato alla fine di questa lunga analisi, non ho da aggiungere che brevi parole.

Gli uomini come Pietro Cossa possono ascoltare sereni la censura che a' mediocri è intollerabile. Gl'iperbolici lodatori suoi, abbagliati dai fulgori lirici del dramma, lo incuorano a proseguire per questa via, anzi a fermarcisi, perchè oltre non è dato nè a lui nè ad altri procedere. Sia; noi ammiriamo in Pietro Cossa l'autore del *Nerone; Cecilia* è opera dell'autore del *Sordello*, che nella lirica vince questo e ogni altro lavoro dello scrittore romano.

Noi desideriamo e speriamo di lodare ancora Pietro Cossa; e non lodandolo oggi, ci sentiamo, al paragone de' soliti turiferarii, più persuasi estimatori del suo ingegno e più prudenti custodi della sua fama.

Dicembre 1879.

DANIELE ROCHAT

COMMEDIA IN QUATTRO ATTI IN PROSA

DI VITTORIANO SARDOU

Daniele Rochat è deputato all'Assemblea, e dei più accaniti avversari di ogni confessione religiosa. Oratore eloquentissimo, di gran séguito nella Camera, gli amici preparano e presagiscono prossimo il suo avvenimento al governo dello Stato.

Intanto che i tempi maturano, l'illustre uomo concede per poco al mondo licenza di camminare da sè e va in Svizzera a cercarvi riposo e frescure. Girerà per monti e per valli, biascicando gli emistichi di Goethe, rimasticando gl' inni di Gian Giacomo alla santa natura, poi scenderà a Ferney e cuocerà col fuoco della propria parola il busto di creta del signor Di Voltaire, del quale appunto si celebra il centenario.

Una bella mattina, mentr' egli, preso il nome di Richardet per celarsi alla gloria che lo perseguita, passeggia solo in un sentiero silvestre tra Littau e Lucerna, s' imbatte in due belle Americane, miss Lea e miss Ester Henderson, intente a cercar modo di traversare un ruscello. Daniele, avvezzo a scavar l' alveo al fiume della civiltà, trae agevolmente d' impiccio le ragazze, lega stretta conoscenza con esse, le accompagna sui laghi; raccoglie erbe e fiori per Lea, e forse memore di Carlo V che raccattava i pennelli del Tiziano, tempera i lapis a Ester; tutti i potenti hanno ogni tanto di simili degnazioni. Breve: la familiarità diviene così intima, la frequenza così assidua, che Lea e Daniele in capo a due settimane sono innamorati. E Daniele confessa il proprio amore alla bella Americana, non il proprio nome; se lo splendore onde va circondato la abbarbagliasse? peggio, se Lea non partecipasse alle opinioni che egli professa in materia di politica e di religione? Perchè voi lo sapete: le interrogazioni che un innamorato ripete più sovente a sè medesimo son queste: quella donna è repubblicana sì o no? crede o non crede ai miracoli? Il Rochat reputa del rimanente che Lea pensi come lui in tutto e per tutto: visitando le chiese cattoliche non s'è inginocchiata: e un giorno sclamò: « *Mi piace la Svizzera: è un paese di*

libertà, come l'Inghilterra! » Un'Americana che dà di questi giudizi e non si piega ai riti de' cattolici dev'essere una miscredente di certo. A ogni modo la cosa verrà in chiaro presto; Daniele pronunziando a Ferney l'elogio del signor di Voltaire ne coglierà occasione per fare la propria professione di fede; Lea, ascoltandolo, conoscerà ad un tempo il nome e le opinioni di lui.

Con quali parole il Rochat discorra dell'autore del *Dictionnaire philosophique*, non sappiamo; a noi non giunge se non il suono degli applausi onde sono accolte; ma Lea, uditele, concede lì, seduta stante, all'illustre uomo la propria mano di sposa: è dunque da credere che le sieno piaciute. Ora manca soltanto che la vecchia mistress Power, zia della ragazza, dia il proprio consenso; poi si celebrerà il matrimonio.

Il consenso non si fa lungamente aspettare; fortunatamente: perchè Daniele ha bisogno di tornare presto a Parigi, dove la Camera sta dibattendo una grossa questione, dove il governo attende, per vincere gli oppositori, il soccorso del grande oratore. Potrebbe il matrimonio, è vero, celebrarsi colà: ma Daniele ha due sorelle che lo supplicano per lettera di *ammogliarsi nella chiesa dove fu battezzato, e di non dare, egli cristiano, un esempio doloroso a coloro che gli vogliono bene.* Bisogna dunque evitare le dispute e

arrivar là a cose fatte. Disegno che tutti approvano, specie la Power; la quale non si stanca di mandare in sollucchero il futuro nipote e gli amici suoi ripetendo: *niente prete, niente chiesa, guerra alle vane cerimonie!*

E il sindaco di Ferney, unisce in matrimonio i due fidanzati. Ahimè! egli non ha ancora rimesso in tasca la sciarpa, e già comparisce il reverendo Settimo Clarke.

— Che viene a fare? — domanda Daniele.

— Oh! bella — risponde Lea — a maritarci! —

Quel reverendo è un uggioso: perchè vien egli così sollecito a dileguare un equivoco che tutti i personaggi con tanta prudenza, con così sottile accorgimento, con indicibile astuzia di amfibologie si adoperavano a serbare? Ma viene: e basta ciò perchè Daniele sappia che Lea non si crederà, nè sarà moglie sua finchè il rito civile non sia consacrato dal religioso, finchè ella non abbia confortato le affermazioni espresse innanzi al sindaco coi giuramenti pronunziati innanzi a Dio; basta perchè Lea impari a sua volta che Daniele non consentirà mai, egli ateo, a inginocchiarsi presso un altare.

Dobbiamo andare innanzi? Andiamo, ma pianino, per non allontanarci troppo dalla commedia che si trascina di qui in giù assai faticosamente. — Nè le preghiere di Lea mutano le risoluzioni di

Daniele, nè i ragionamenti di Daniele vincono la fede di Lea; egli s'arrabatta a dimostrarle che Dio non c'è, ella risponde che lo sente e lo adora. Il dibattito teologico durerebbe magari quanto il Concilio di Trento, se Daniele, che mistress Power ha sfrattato dalla propria casa, non vi tornasse di notte, non entrasse furtivo nella camera verginale dove Lea assiepa intorno a sè le memorie per non mirare l'agonia delle speranze. Daniele vuol tentare un'ultima prova. Quel possente oratore che tiene in mano i destini della Francia non sa capacitarsi delle resistenze di una ragazza; quel meraviglioso ignorante non arriva a capire come egli, il quale persuade un popolo della necessità della repubblica, non riesca a persuadere la moglie della inutilità di Dio: e seguita a metterle innanzi *la desolante imagine di Dio gelato*, e a cantarle che sulla terra v'ha un Dio solo: l'amore; poco ci scatta che questo fiero persecutore della *mitologia cristiana* non tiri in ballo Cupido. Oh! sì, una bella cosa la ragione: ma « *le stelle ci guardano, il lago è azzurro, l'aere profumato, tutto sorride alle nostre nozze,* » risponde Lea, che per impratichirsi nella letteratura francese ha studiato la poesia nei *libretti* di Scribe. E la stanza è tepida, il silenzio profondo, mite la luce.... E Daniele conosce Lea da due mesi e non l'ha ancora baciata! Una corrente calda gli scuote la

persona, gli sale da' piedi alla testa.... Afrodite viene in soccorso di Jehova.... Daniele andrà in chiesa; ma purchè nessuno lo veda, purchè nessuno lo sappia.... purchè quell'atto di debolezza non offuschi la sua popolarità. Lea di tale proposta si sdegna; aborre dalle menzogne e dalle viltà; suonerà il campanello, verranno i parenti: o Daniele si affermerà pronto a celebrare il matrimonio religioso innanzi a loro, o ella partirà il giorno dopo. Daniele sgomento del dilemma, se ne va; se ne va pensando: tu concederai domani quel che oggi rifiuti. L'illustre oratore è pratico della storia romana, e crede nella politica di Fabio.

Non così gli amici suoi; i quali cercano invece di trarlo da quell' impiccio e scartabellano il codice federale, per chiedere a' tribunali il divorzio; non così Lea, nella quale si vanno essiccando oramai le sorgenti della simpatia e dell'affetto. Un cugino di lei, personificazione allegorica del soccorso di Pisa, e il quale non si risolve a proporre la soluzione vera di una questione finchè gli eventi non l'hanno fatta insolubile, interviene; non v'è, secondo lui, ragion di contrasti: Daniele Rochat ha chiesto miss Henderson in isposa; egli si è implicitamente obbligato dunque a darle tutte le guarentigie, che ella reputi necessarie per la validità del matrimonio.

Il famoso uomo di stato che non aveva posto

mente a ciò, si arrende a tanto splendore di argomentazione; e se quel brav'uomo di cugino si fosse deciso dodici ore avanti, tutto andava come l'acqua alla china. Ma le grandi scoperte non si fanno quando si vuole; ora è tardi; Lea è pronta a seguire il proprio marito se egli lo imponga; ha promesso, manterrà, in chiesa entrerà non fidente, bensì rassegnata; paurosa anzi che Daniele da quel momento di condiscendenza tragga ragione di rammarico a sè, di rimprovero a lei per tutta la vita.... Intanto il notaro che ha stesa la domanda di divorzio, aspetta la deliberazione de' coniugi. — *Comandate*, dice Lea, *che volete ch'io faccia?* — E Daniele dopo averci pensato un tantino: — *Firmate.*

Così Lea Henderson più *miss* di prima resterà a Versoix presso mistress Power: e Daniele Rochat più illustre che mai andrà a Parigi a difendere il ministero....

Sia ringraziato quell' Iddio misericordioso al quale il grand'uomo non crede: se partivano insieme e Lea diveniva incinta, la si sarebbe negata a partorire finchè Daniele non promettesse di far battezzare il neonato!



Questo lavoro del Sardou ebbe incerto successo a Parigi, a Roma incerto del pari; nè poteva

avvenire, nè avverrà mai diversamente altrove. Perchè gli spettatori si abbandonino sereni alle attrattive di un'opera scenica, perchè si commuovano de' casi che vi si fingono, bisogna che non sia tra di loro disparità di opinioni rispetto al movente morale della commedia o del dramma; se no, la polemica guasta la spontaneità delle impressioni, e toglie autorità e sincerità al giudizio. Conducete *Jago* o *Vautrin* sulla scena, e tutti sentenzieranno di loro ad un modo; menate poi *Vautrin* e *Jago* in platea a giudicar di *Tartufo*, e il giudizio loro non discorderà da quello dei galantuomini. Ma se ciò avviene finchè la commedia si contenta di affermare uno degli articoli della legge morale, non può esser così quand'essa pretenda di oltrepassare quei limiti. Checchè si dica, checchè si faccia per chiudere il convincimento religioso nel novero delle idee speculative e delle opinioni, non si può negare che esso non abbia un'indole sua propria, più delicata e più alta, come quello che non soltanto penetra più addentro nella vita, ma è parte essenziale della vita. Già ad alcuni dunque spiace, se pur non li sdegna, quel veder fatto oggetto di spasso sul teatro, tra quattro assi e due tele, ciò che agli occhi loro rimpiccolisce il teatro istesso del mondo. Poi, non vi può essere unità di giudizio sul dramma (intendo unità nei motivi del giudizio stesso) dove

non sia unità nella simpatia o nella avversione che gli spettatori provano per le persone sceniche e onde nascono le ansiose curiosità e le vive commozioni. *Jago* e *Vautrin* sono due malfattori tanto per un pubblico di atei, quanto per un pubblico di devoti: ma miss Lea Henderson è una bacchettona per una platea di razionalisti; Daniele Rochat è un empio per una platea di credenti.

Ma lasciamo il pubblico; dimentichiamo il poco felice successo della commedia e cerchiamo quale essa sia.

S'io fossi di coloro, i quali allo scrittore chiedono dell'opera sua ragione troppo più stretta di quella che alla critica si addice di chiedere, domanderei al Sardou come gli sia saltato in testa di scegliere un tale argomento, e se egli creda che l'alito del tempo nostro vivifichi davvero i suoi personaggi.

Son già passati quarant'anni da che un uomo illustre per davvero, Alessandro Vinet, in quelli stessi luoghi dove il Sardou ha posto la scena della sua commedia diceva essere lo scetticismo, « *il temperamento del secolo.* » Non ci pare che da que' giorni in poi le cose sieno mutate; o mutarono soltanto per fornire più ampie prove della verità di quella affermazione. La fonte delle credenze pare esausta; si direbbe che la generazione

presente perchè molto intende, si creda dispensata dal giudicare. La vita per trovare un centro di gravità, l'azione per procacciarsi una leva, sono ridotte a cercare nell'utile, sola certezza rimasta incolume fra la paurosa ruina dei convincimenti. Non si vide mai nell'universale dacchè mondo è mondo tanta penetrazione dello spirito unita con tanta accidia della coscienza.

Osserveranno: ma se tale e tanta è oggi l'indifferenza rispetto alle credenze religiose, come avete fatto a dirci che non vi può essere unità di simpatie nel pubblico per i personaggi del *Daniele Rochat?* Sicuro; e l'una cosa e l'altra son vere: e in queste verità che paiono opposte, sta appunto la condanna dell'argomento scelto dal Sardou. Pochi oggi osano pubblicamente dirsi fuori da ogni confessione religiosa; e son pochi altresì coloro che la propria fede affermano e ne praticano i riti e ne compiono i doveri con aperto coraggio. Ma se le credenze religiose non regolano più nei molti gli atti e le consuetudini, pur nondimeno serbano ancora, per così dire, qualcosa dell'officiale: e lì, guai a metter la mano. Migliaia di babbi non darebbero la loro figliuola a un protestante, neanche a strozzarli: ma fra loro quanti, dandola a chi nello stato civile è scritto come cattolico, quanti si piglieranno la bega di informarsi se quel cattolico creda, metto caso, alla

vita eterna? V'è un punto nella commedia del Sardou nel quale le fronti accigliate si spianano, le divergenze si combinano. Casimiro innamorato di Ester, le offre di sposarla; non dubiti, egli non ha le idee di Daniele: son pronto, egli dice, a andare in chiesa, alla sinagoga, alla moschea, alla pagoda. E il pubblico (questa volta unanime) rompe in applausi: fra i personaggi della commedia che di filosofia discorrono tutti chi più chi meno, Casimiro è per il pubblico il solo, il vero filosofo: lui il fisiocratico della teologia.



Se il Sardou esponendo un caso singolarissimo sulla scena, si fosse proposto dimostrare come sia necessario rafforzare il sentimento religioso avrebbe dunque fallito l'intento: ma egli, e in ciò ha fatto bene, non si propose nè questo, nè altro fine morale; egli ha cercata una *situazione:* vediamo se sia stato felice nella scelta.

Perchè una situazione sia veramente drammatica nel senso estetico della parola, bisogna che sorga facile e logica, e sia feconda di situazioni consequenziali che facilmente e logicamente per la via de' fatti e dei sentimenti conducano il dramma allo scioglimento. La *situazione* del *Rochat* non sorge naturale effetto di avvenimenti

anteriori: la preparano con sottile accorgimento, l'ho già detto, i personaggi della commedia.

Difatti: è egli verosimile che un uomo quale è, nel concetto dell'autore, Daniele, perchè una ragazza americana non s'inginocchia nelle chiese cattoliche, creda ch'essa sia una libera pensatrice? e che sia protestante non gli viene in testa nemmeno? È egli verosimile che, risoluto a non celebrare il rito religioso non avverta di ciò la fidanzata, prima di sottoscrivere l'atto civile che lo legherà a lei per tutta la vita? Questo grande oratore, non sa egli muovere lo scilinguagnolo che per lodare il signor di Voltaire? E a proposito: in quell'elogio del Voltaire non fece egli, il Rochat, la sua professione di fede politica e religiosa? e Lea non l'ascoltò?

E il signor Fargis, che conosce tutta la vita di mistress Power, e la sa operosa, quasi fanatica nella propaganda in pro della Chiesa anglicana, come mai non ne fa avvertito il Rochat suo amicissimo? e mistress Power dove diavolo ha ella imparato che quando si parla di sacerdoti e di chiesa, s'intenda sacerdoti cattolici e chiesa romana soltanto? Pur ella dice: *niente chiesa, niente prete, guerra alle vane cerimonie:* or chi può capire che la celebrazione del matrimonio religioso, cerimonia *vana* se il prete è cattolico, divenga necessità rituale quando il prete è an-

glicano? — Il Rochat non capisce, e qui c'è da scusarlo: questi sono equivoci da farsa, nè su tali fondamenti si solleva un lavoro scenico di quell'importanza e di quell'argomento.

Ma è ella almeno feconda questa situazione famosa? Dà essa origine a una necessaria successione di eventi che conducano a un fine necessario del pari? Perchè qui sta il punto: che se si prescinde da ciò, delle *situazioni* se ne trova una ogni passo. Supponete l'opposto di quanto avviene nel *Marbrier* del Dumas: supponete che un fratello e una sorella ignorando i loro vincoli di parentela, si maritino: supponete che nasca un figlio: che, lui nato, per un caso qualsiasi, eglino abbiano cognizione dell'esser loro. Altro che Rochat! questa è tale situazione da far venire i lacrimoni anche alle cariatidi della bocca d'opera: ma a nessuno saltò in testa finora di intesserci su un dramma: appunto perchè, arrivato a mezzo, il dramma non potrebbe andare nè avanti nè indietro.

Qui, dato il carattere dei due protagonisti, non v'ha soluzione di sorta: ella crede, egli analizza: a ogni slancio alto, vivo di Lea, Daniele risponde con una sottigliezza o con un sofisma: se durassero venti anni a discorrere, nè l'uno nè l'altra avanzerebbe o retrocederebbe di un passo: cotesta non è un'*azione* è un perditempo. Perchè azione ci fosse, bisognerebbe ci fosse il contrasto: non

contrasto di epifonemi, che non è neppure disputa; contrasto di sentimenti che è dramma; e perchè il dramma scaturisse, bisognerebbe inoltre che all'uno toccasse la palma della vittoria. all'altro il dolce sacrifizio della sconfitta. Ma con quell' argomento, a raggiungere una mèta simile sarebbe d' uopo determinare da che parte stia la verità, da quale l'errore: e il Sardou è tanto accorto da non mettersi in tali ginepraì, tanto più che a conti fatti se anche la commedia riuscisse logicamente perfetta, sarebbe la commedia più noiosa del mondo e da recitarsi soltanto, secondo che la vittoria toccasse a Lea o a Daniele, nel collegio di Propaganda o nelle adunanze dei liberi pensatori.

Non credo ingannarmi affermando che il Sardou pescò il concetto originario di questo singolarissimo dramma in una scena del poema del Goethe: la scena tra Fausto e Margherita nel giardino di Marta. Ma in quella scena quanta umanità di sentimenti e di linguaggio! Fausto, come il Rochat, non crede in Dio: non perciò vuol *turbata la fede di colei ch'egli ama e per la quale darebbe il sangue e la vita*. Anche Margherita, come Lea, si duole che l' uomo del suo cuore non *sia abbastanza cristiano:* ciò nonostante ella non sa nulla negargli e promette di lasciare aperto quella sera istessa l' uscio di casa sua....

Ma se la situazione è inverosimile e sterile, i caratteri almeno?... Voi li avete veduti. Lea è stirpe di apostoli; ama Daniele, ma dell'*amore mondano* non si contenta: vuol condurre il marito all'*eterna saggezza;* gira per la Svizzera per avvezzarsi a' viaggi: sa che il suo posto è nel Sudan o nella Papuasia, dappertutto ove sieno infedeli da convertire. E il Rochat? Chi è egli, che cos'è egli? — Un oratore. — Non basta. È buono o malvagio? Chi sa? Pare che ogni luce di sentimento non sia spenta nell'animo suo; ma tutte le cure, tutti gli affetti vince in lui la cura della propria popolarità. Questo futuro ministro che nega Dio non sa neanche di che forza disponga la fede: si figura che un suo ragionamento possa distruggere nell'animo saldo di Lea i convincimenti ereditati dai maggiori, scaldati con desideri perseveranti, alimentati da speranze immortali; a dissipare nella fervida fantasia le immagini ch'ella carezzò sin da fanciulla. Le parla di libertà e non s'accorge che più le ne parla e più ella si eleva nelle regioni eteree per sfuggire alla sua tirannia; vanta principi incrollabili ed è disposto a fare a confidenza con essi se non lo sappia nessuno; e discorre dei grandi problemi della vita e della morte a quel modo che gli amici e le tradizioni del suo partito gl'impongono. Anche Amleto guarda dubbioso le oscurità della tomba: e del suo

dubbio, che è profonda, insanabile malattia dello spirito, fonte di alti dolori e di sgomenti ineffabili palpito anch'io, pensoso di quella fra le più tristi creature che mai il mondo vedesse. Ma il Rochat? è un deputato cui preme sopra ogni cosa non alienarsi l'animo degli elettori. E che preme di ciò a voi, uditori umanissimi, i quali non lo scegliereste dicerto a rappresentarvi, o a me che, al suffragio degli elettori, se dato a quel prezzo, renunzierei senza indugio?

Ah! via, il signor Sardou è troppo severo co're-pubblicani; egli volle dapprima dimostrare come il potere in Francia corresse rischio di cadere in mano de' ciarlatani: e noi, perchè mise al mondo il tipo stupendo di Rabagas, gli credemmo: ma chi gli presterà fede, quand'egli vuol dare ad intendere che il popolo francese può affidare le proprie sorti a un imbecille come Daniele Rochat?

Ottobre 1880.

ALBERTO PREGALLI

COMMEDIA IN CINQUE ATTI E IN PROSA

DI PAOLO FERRARI

Lettera all' Autore

Caro Paolo,

Mi ricordo ancora, e son passati più che venti anni, quando ti vidi la prima volta ospite di mio padre che t'ammirava e t'amava; io, giovinetto, infaticato lettore di commedie, inutilmente e anzi tempo attratto verso il teatro, ancora intontito dai plausi dati al tuo *Goldoni*, ti guardavo reverente, quasi superbo di aver posto la mia mano in quella dell' uomo cui erano, a detta di tutti, affidate le sorti della letteratura drammatica italiana. E mi ricordo, giorni men lontani e men lieti, quando mio padre, fiaccato il corpo da un malore lungo, indomabile, alto lo spirito e pronto allo studio dell'arte e agli ineffabili compiacimenti ond'essa è larga co' suoi, mi leggeva quella commedia; e me la commentava a parte a parte,

dichiarandone le molte bellezze, e la presagiva, amoroso profeta, sempre bella, sempre fresca, grata sempre ad ascoltatori culti e pacati.

Da quel tempo assistei trepido alla rappresentazione di ogni tuo nuovo lavoro, quasi alle tue venture di scrittore e d'artista legassero me augurî ricordevoli e speranze ereditate; e così, per felice istinto, mi serbai eguale estimatore dell'ingegno tuo, anche allora che affaticato un momento ad altri parve sul declinare; e di opere tue accolte dapprima con favore men largo dissi lodi, che sembrarono errori e furono auspicî.

Come mai mentre oggi il pubblico ti festeggia e si afferma l'*Alberto Pregalli* un miracolo di commedia, un de' geniali e più robusti figliuoli della tua mente, io mi sento alla lode tanto restio? Discorriamone un po' insieme, mio caro Paolo: e se ho torto, e tu fischiami: una cattiva critica merita i fischi anche più di una cattiva commedia.

E bada, che se non alle tue disapprovazioni aperte, a'tuoi mormorii porgo subito occasione; perchè ricorro a uno spediente delle vecchie commedie e comincio col narrare la favola dell'*Alberto Pregalli* a te che di certo devi saperla. Ma pensa ch'io son costretto a parlarti innanzi al pubblico; se non ci fossi obbligato, terrei per me la mia opinione, beato che altri ne manifestasse

una diversa. — Sta' dunque a sentire se i tristi casi del tuo protagonista sono proprio quali io li racconto.

Alberto Pregalli, figlio di un mercante che fallito fuggì in America, fu educato dal socio di lui Giacomo Bastieri, cinico più ancora che per lunga corruttela dell'animo, per mala consuetudine della mente. D'ingegno vivo, di fantasia calda, mobilissima, Alberto prima s'accende in estasi pie e si prepara a prendere gli ordini sacri, poi fattosi soldato giunge al grado di capitano del genio. Cresciuto con Laura figlia di Giacomo, se ne innamora: e mentre quegli lontano raccoglie le ultime volontà del socio morente, un sacerdote, paventando la frequente solitaria dimestichezza de' giovani, li unisce in matrimonio; promettendo Alberto che al rito religioso farà succedere il rito civile, e lascierà il mestiere delle armi, perocchè a Laura manchi la dote imposta dalla legge alle mogli degli ufficiali.

E Laura sposa e madre, che reputa indissolubile il vincolo stretto innanzi all' altare, aspetta confidente quel giorno; e lo affretta co' voti solamente, perchè le cuoce di nascondere al padre un tanto segreto.

Alberto mantiene una delle promesse ed esce

dalla milizia; manterrebbe forse la seconda, se il vanto che universalmente si dà al poderoso ingegno suo non gli mettesse addosso un' ambizione sfrenata, e una contessa Ludlow, ricca e bellissima inglese, non sfrenasse in lui tutte le smanie del senso. — A compiere i suoi vasti disegni di un rinnovamento edilizio di Roma occorrono milioni: la Contessa li ha e glieli offre: alle irrequietezze della fantasia di lui sono incitamento nuovo ed assiduo i variabili aspetti di una donna capace di mutare in assilli i desiderî, procace, affascinante, diversa; la Contessa è tale. Gloria, ricchezze e gioie misteriose e acri voluttà tutto spera Alberto da lei; e quando Laura gli chiede di compiere il dover suo, egli risponde: « Son pronto, ma domani mia moglie sarà una vedova e mio figlio un orfano. » E Laura, impaurita da quella minaccia, si rassegna al turpe abbandono.

Non già che ad Alberto qualche parola la coscienza non dica ogni tanto; ma la dice fiacca così, che agevolmente la vincono i consigli del vecchio Giacomo; il quale ignorando di che e di chi si tratti, irride alle titubanze di Alberto e lo predica stolto se a promesse fatte in un giorno di scapataggine, sacrifichi le promesse onde oggi lo incuorano la fortuna e la fama.

Anzi, a dir vero, la fama ha da promettergli

poco più; in casa della Ludlow lo assediano amici noti ed ignoti; banchieri di Parigi e di Londra corrono a offrirgli capitali per la effettuazione dei suoi disegni; i fotografi si prostrano perchè egli si degni di farsi il ritratto, i corrispondenti del *Figaro* braccano l' occasione di un colloquio con lui. Che ampi miraggi d'intorno, e accanto che dolce realtà! La Contessa lo cerca, lo attrae, lo vuol suo; ancora una breve dubbiezza e poi Alberto anderà in Inghilterra e sposerà la Ludlow secondo i riti della legge inglese.

Alberto va, torna, e la fortuna gli corre dietro e lo sospinge in alto per fargli più terribile la caduta. È deputato, segretario generale dei lavori pubblici; sottoposto alla rielezione gli elettori lo scartano; la moglie lo tormenta, gli rinfaccia ciò ch'essa ha fatto per lui. E Alberto, dopo sette anni di questa vita, torna col pensiero e col rammarico alla donna che abbandonò, al figliuolo che ebbe da lei, e lo rivede e sente risvegliarsi gli affetti sopiti e altri sorgerne o non nati o non avvertiti prima d'allora. Vorrebbe domandare il divorzio; ma per ottenerlo dai Lordi e dai Comuni egli deve avere o il consenso della moglie o le prove della sua infedeltà: e la moglie non è nè docile nè infedele.

In questi frangenti Alberto cerca del suo primo educatore, del padre di Laura, e gli espone i pro-

pri disegni, gli narra i propri dolori, gli descrive i propri rimorsi. Il vecchio cinico dei disegni si burla, dei dolori si meraviglia, dei rimorsi sogghigna. Già lo secca abbastanza un ragazzo che bazzica per la casa e che egli suppone il figlio d'Alberto, pietosamente raccolto da una vecchia fantesca e da lei e da Laura sostentato o curato; ora ecco a seccarlo anche il padre. Rimorsi; di che? dell'aver piantato una poco di buono? sciocchezze! — Ma c'è di mezzo il matrimonio religioso. — O quello sì, che lo commuove! Matrimonio religioso e concubinato è tutt'una!

Questi pensieri espressi da Giacomo in presenza di Laura, rompono i silenzi di un lungo martirio.

Agli spudorati motteggi onde quegli la strazia senza saperlo, Laura non regge; ma il finir dello strazio della figliuola è principio di gastigo al padre, che finalmente impara la verità e misura d'un'occhiata tutta l'abbiezione dei consigli che dette, degli scherni che proferì. Entra in quel punto il ragazzo, e il vecchio lo accoglie col solito: *non mi seccare!* Ma egli ha pronunziato appena quelle parole che un'altra verità gli si scuopre: e addolorato, vergognoso, infranto, abbraccia il fanciullo « sangue del sangue suo. »

Così si chiude il terzo atto. Mentre il pubblico ti applaude, caro Paolo, come di rado udii applau-

dire al teatro, io racconterò i fatti che avvengono prima che il quarto incominci.

La Contessa consente alla separazione; malaticcia, costretta a usare del cloroformio per sottrarsi ai martorì di frequenti emicranie, vivrà lontana dal marito, più tranquilla e più sana; d'altra parte non l'ama più: e oramai si assoggetterebbe anche al divorzio, se non la crucciasse il figurarsi Alberto sposo di un'altra. Se non che Alberto della separazione non si contenta; lo han rimandato alla Camera, ma, deluso in tutto, non altro agogna che la pace della famiglia, della famiglia, ben inteso, che stima veramente sua. Difatti quando il quarto atto comincia, egli, già vedovo, si prepara a fare quel che avrebbe dovuto dodici anni innanzi, a condurre Laura innanzi al sindaco.

La casa dovrebbe essere in festa e non è. Il nuovo matrimonio fa pensare all'antico, e Giorgio, vecchio amico di Laura e di Alberto, rimugina innanzi a loro le ceneri della Contessa. Biografo crudele ai morti ed ai vivi, racconta ad Alberto che la moglie non fu così casta, com'egli crede: una notte a Livorno, in quella stessa locanda dove la Ludlow è morta per aver male usato del cloroformio, un viaggiatore uscendo dalla propria camera s'imbattè in un uomo che usciva da quella di lei: credutolo un ladro e afferratolo lo lasciò

dibattersi, nè gli dette la via se non quando l'altro gli susurrò all'orecchio: « Non compromettete l'onore di una donna. » E il viaggiatore importuno portò seco, elegante trofeo della singolare contesa, un paio di lenti legate in oro con lavoro finissimo che gli rimasero attaccate a un bottone della sottoveste: trofeo custodito fin nell'Asia per quattordici mesi, che mostrò a tutti tornato in patria, e ora lamenta caduto nelle granfie del procuratore del re.

Ma non lasciamo più, Paolo mio, discorrere questo Giorgio; per quanto onesto sia e tale voglia comparire in tutta la commedia, mi pare che ora gli manchi ogni senso di delicatezza; anche il cuore ha il suo galateo, e costui non lo sa. Sta bene che Alberto è lì lì per rimaritarsi, sta bene ch'ei non andò molto d'accordo con la moglie; ma lo spiattellargli sul viso le infedeltà di lei, e sfogliare innanzi a Laura la cronaca scandalosa de' sepolcri, è opera di uomo che non ebbe mai dentro sè barlume di gentilezza. Quando Alberto attesta la onestà della morta, cotesto Giorgio spalanca gli occhi per lo stupore e stride sogghignando: *Eh! allora poi!* Diciamogli di tacere; cotesto onesto Giorgio è peggio del vecchio Giacomo: il cinismo in casa Bastieri è contagioso, e chi ci capita, lo becca.

Miglior compagnia il procuratore del re; il

quale avuto in mano le lenti, trovato l'artefice da cui furono comprate, rintraccia e dipana le fila di un enorme delitto. La morte della Contessa non fu accidentale; la sua infedeltà è una favola, il supposto amante della Contessa era il marito suo e il suo omicida. Oramai questo è chiaro per la giustizia: che il deputato Alberto Pregalli, interrotto il sabato un discorso parlamentare, partì la sera per Livorno, uccise con l'etere la moglie e tornò il lunedì a compiere la concione a Montecitorio. Condotto alle Assisie, potrebbe essere mandato all'ergastolo; ma i giurati ammettono la forza semi-irresistibile e Alberto è condannato a dieci anni di lavori forzati.

Prima di partire per la prigione, Alberto chiede del capo de' giurati: e in presenza di lui e de' fisiologi e degli alienisti che l'amore della scienza condusse a visitarlo, innanzi a Laura ed a Giacomo, parla lungamente al figliuolo: afferma il libero arbitrio, nega la forza semi-irresistibile, si sente, si assevera un malfattore. Soffrirà rassegnato la pena: più grande espiazione è confessare la colpa, confermare d'aver commesso il delitto nella pienezza delle facoltà mentali; restituito quando che sia alla famiglia, darà al figlio esempi di abnegazione e di sacrifizio.

— Opera mia! — esclama piangente Giacomo. Gli avvocati confortano Laura più morta che viva;

la sentenza sarà cassata per difetto di forma e da un nuovo giudizio le sarà reso il marito.

È ella questa, caro Paolo, la commedia che ti fruttò ieri sera così fragorosi applausi sino al terzo atto, applausi più rari al quarto, rari e deboli al quinto — ma applausi sempre? Io mi sono studiato di raccontarla con quanta più diligenza potessi. Se è questa, esaminiamola insieme, e dilegua tu le mie dubbiezze, vinci tu i miei scrupoli.

E cominciamo dai caratteri. Umano, vivo il Bastieri; umano come il Giacomo della *Prosa*, come il Marco del *Codicillo*, come la Margherita di *Dolcezza e rigore*, come il Colombi della *Satira*, come il Renato della *Donna e lo Scettico*, come il Pio del *Nessuno va al campo*, come tutti quanti i personaggi del *Goldoni* e della *Medicina d'una ragazza ammalata.* Umano e vivo nella sconcia ostentazione del disprezzo di ogni cosa sacra o gentile prima, nella inconscia superstizione poi; quando prospero predica l'ateismo, quando colpito dalla sventura biascica le avemarie. Se i fenomeni dell'atavismo fossero dimostrati inconfutabilmente veri, direi che di questo Giacomo Angelo d'Elci dovè conoscere il padre od il nonno:

Empio fin ch'è robusto, infermo è pio,
Saprò dal polso quando crede in Dio.

È del pari umana e viva Laura? Può darsi: ma una cosa non arrivo ad intendere io uomo, e le donne intenderanno forse anche meno di me: come così presto ella si rassegni a fare del proprio figlio un bastardo, come essa fugga quando bisogna combattere: *animula pallidula, blandula* pare malata di una clorosi mistica che le impedisca di oprare; perfino la gelosia è accidiosa in lei: sarà forse una santa, ma una donna non sembra.

Ed è umano il Pregalli? E prima di tutto è egli un uomo d'ingegno davvero? Egli escogita grandi imprese, vuol mutare la faccia di Roma, chiama a sè i capitali di tutta Europa: ma quando siamo all'ergo, i capitalisti gli volgono le spalle. Come mai? eran dunque vaneggiamenti i suoi? Ingegnere, non riesce nè a costruire un ponte nè a tracciare una strada: oratore potente, uomo politico salito rapidamente ad altissimi uffici, si fa piantar sul lastrico dagli elettori, mentr'è segretario generale dei lavori pubblici.

Io questo domando per provare la impalpabilità della persona scenica, non perchè dall'ingegno o vero o supposto, o maggiore o minore di lui si vantaggi l'andamento della commedia. Cammillo Blana, che ha col Pregalli qualche lontana attinenza, doveva avere l'ingegno vivo, la fantasia malata, doveva essere un poeta, e romantico

scapigliato per giunta: se tale non era e non avrebbe maledetto alla *prosa* della famiglia, nè creduto che la felicità consistesse nel mettere a soqquadro la vita propria e l'altrui per fare all'amore in vicinanza del Partenone; ma Alberto Pregalli potrebbe essere uomo d'ingegno mediocrissimo, non avere a' piedi i banchieri, nè alle costole i corrispondenti del *Figaro*, e vagare incerto tra la Contessa e Laura e ammazzare la moglie e andare in galera nello stesso modo.

Ed è egli possibile — che più importa — due passioni del pari violente fremano al tempo stesso dentro l'animo di quell'uomo o d'un uomo qualsiasi? è egli possibile che mentre un uomo è sospinto come il Pregalli dagli stimoli del senso, tormentato da bramosie alle quali pospone dovere, coscienza, tutto; che in quella buia follia smarrisce ogni criterio morale; è egli possibile che costui nel tempo medesimo si pavoneggi della propria fama, edifichi la scala che deve menarlo in alto, e urlando e gemendo d'amore inappagato, sogni la vanità e la fortuna? Io intendo Catullo:

Me miserum adspicite, et si vitam puriter egi,
Eripite hanc pestem perniciemque mihi,
Quae mihi subrepens imos, ut torpor, in artus,
Expulit ex omni pectore laetitias;

intendo Abelardo e il Leopardi:

> Anche di gloria amor taceami allora
>   Nel petto, cui scaldar tanto solea,
>   Che di beltade amor vi fea dimora.
>
> Nè gli occhi ai noti studi io rivolgea,
>   E quelli mi parean vani, per cui
>   Vano ogni altro desir creduto avea:

non intendo Jacopo Ortis che un giorno medita il suicidio per amore di Teresa e quell' altro disputa sul trattato di Campoformio. Ma Alberto Pregalli non è una persona: ahimè! (e in questa interiezione, mio caro Paolo, quanti lamenti si chiudono!) Alberto Pregalli è un' allegoria.

E se dai caratteri si passa alla cronaca del costume, all'ambiente; è quella che tu rappresenti nella nuova commedia, società romana, società italiana? Vorrei che tu mi dicessi quando, dove e come è avvenuto che a un ingegnere italiano si sieno affollati intorno i banchieri d' Europa: che di lui abbian tessuto biografie i giornali di Londra e di Parigi, che a lui abbian chiesto misericordia di frasi i corrispondenti del *Figaro;* vorrei tu mi designassi la casa, qui a Roma, dove una gentildonna inglese ricca a milioni riceve la sera ambasciatori e fotografi; vorrei tu mi significassi in che giorno della settimana, una

signora che si rispetta parla della *ganza* del proprio marito.

Ma usciamo da' particolari; consideriamo la commedia tutta quanta. A un primo atto, che è una delle più audaci, delle più maestrevoli, delle più chiare protasi del teatro comico contemporaneo succede un secondo atto artificioso, frastagliato; cerchio un po' barocco, e certamente troppo ampio per l'azione che vi si compie: e a questo l'atto terzo rapido, pieno, commovente, mirabile, dove ogni parola è un'azione, ogni scena un dramma. Il più bell'atto, dicono, che tu abbia scritto mai: io non lo dirò; mi accorgo che o difetto nell'astrazione o certe sottigliezze della critica nuova mi mancano; non saprei dire a un poeta: questa è la più bella metafora che abbiate trovata, o a uno scultore; questo il più bel ginocchio che abbiate scolpito. Dirò più volentieri, e forse anche più giustamente, che a far testimonianza della potenza di un artista quelle tre o quattro scene bastano: le quali io credo non possa pregiare in tutto il loro valore se non chi o bene o male si provò a scrivere per il teatro; perchè c'era una grande difficoltà da vincere, mi pare; questa: che in quel punto tutti quanti i personaggi fanno, per così dire, la loro parabola, e tutti in un punto solo s'illuminano di luce nuova e diversa; e quella è luce di verità.

E qui t'abbandona, caro Paolo, o quasi, il favore degli spettatori: e qui, o io sbaglio all'ingrosso, o c'è da correggere un errore di giudizio tuo e un errore di giudizio del pubblico. La gente dice: che meraviglia che dopo sforzo tanto fecondo, la fantasia del poeta si sia sentita stanca, accasciata? dopo quelle scene stupende, che altro poteva egli darci? — Ma mi par da osservare: una commedia si mette forse insieme come un mosaico? E credete voi che il Ferrari, quando passava per la via trionfale del terzo atto, non sapesse dove sarebbe andato a riuscire nel quinto? e come non vedete che tutta quanta la commedia è fatta per il quinto atto, il quale nel concetto del poeta è il corollario di tutti gli avvenimenti che precedono?

Se non che, mio caro Paolo (e questo è secondo me l'errore del giudizio tuo), tu non hai pensato che sino al terzo atto il dramma era, come deve pur essere dramma scenico, generale: ossia si componeva degli atti e dei sentimenti di tutti quanti i personaggi, che tutti vi partecipavano; dal terzo in giù, salvo la scena tra il Bastieri e il Pregalli, piuttosto atta a muovere per un momento gli spettatori che ad infondere vita vera nei personaggi, dal terzo in giù, dico, il dramma sparisce perchè il protagonista rimane isolato: finisce la relazione degli atti suoi con quella de-

gli altri personaggi che hanno tenuto fino allora il campo, se pure atti può dirsi che compiano ancora; non si tratta più dell'uomo co'suoi sentimenti, con le sue passioni innanzi ai sentimenti e alle passioni degli altri; si tratta di un uxoricida dirimpetto a'giurati e alla Corte d'assisie; gli altri sfumano, si dileguano; perchè la simpatia dello spettatore arrivi fino a loro, bisogna che passi attraverso il Pregalli. Qualche associato alla *Gazzetta dei tribunali* dirà « povera donna, povero ragazzo, che corron rischio di vedere andare all'ergastolo il marito ed il padre; » ma le son simpatie riflesse, e le simpatie riflesse, per le figure sceniche, contan meno che nulla.

A ogni modo bisognerebbe che il Pregalli fosse tal personaggio, da attrarre le simpatie e irraggiarne gli altri: ma il pubblico che tu hai, mio caro Paolo, affascinato, abbagliato colla rapidità dell'azione, che intento all'aggrupparsi del nodo, curioso di indovinarne lo scioglimento, non ha avuto sino a quel punto il tempo di analizzare e di meditare: allora quando si trova innanzi il protagonista solo, allora cerca inutilmente di ridurre ad unità la connessione degli atti suoi e de'suoi pensamenti, e lo mira e lo raffronta e s'accorge che non è vivo; si sente come prostrato da una inutile fatica, come vinto da una delusione improvvisa e attende freddo la fine, numerando e

censurando gli artifizi che lo trattengono, troppo palesi e troppo meschini per un lavoro come questo e per un artista come tu sei.

Resterebbe a dire della tesi. Ma qual' è? A volte non mi riesce, a volte temo di scorgerla. Sta essa chiusa nelle ultime parole di Giacomo: « *opera mia*, » e si tratta di dimostrare gli effetti funesti d'una educazione che non rafforzi il sentimento religioso per trarne poi forze essa medesima? Ma non provò Alberto nella gioventù prima i fervori ascetici e i mistici esaltamenti? O l' insegnamento si compendia nella confessione di lui che nega la forza irresistibile? Ma allora, se la forza irresistibile non s' ha da ammettere, se, come dice il dottor Celania, il reo è un *fatto nocivo e bisogna sopprimerlo*, perchè il pietoso annunzio dell' avvocato a Laura, dell' autore al pubblico, che il Pregalli uscirà libero dal secondo processo?

Ma di tesi io non son buono a discutere. Lo sai: professiamo su questo proposito opinioni assai disparate, nè credo le concilieremo mai; tu pensi che il poeta comico abbia cura d' anime, ed io non lo credo; tu lo reputi scrittore incompiuto se non ammaestra, io scrittore eccellente purchè ponga sulla scena persone di carne e d' ossa nelle cui vene scorra fluido il sangue: tu credi che la assidua discussione de' più ardui problemi sociali

essendo un distintivo del nostro tempo, anche la commedia, immagine del tempo, debba discutere e non possa fare a meno di discutere; io credo che la gente la quale discute sia la parte minima e più noiosa dell'umanità, e con mio grande rammarico discuto, come vedi, anch'io: ma fosse pure la massima, si tratta di sapere se la commedia, quando non le sieno consentite le libertà aristofanesche, possa mirare all'intento didattico senza scapito dell'effetto estetico. Non voglio metter fuori sentenze; ma da sperimentalista convinto io noto intanto che quando tu, Paolo mio, non t'impicci nelle tesi educatrici scrivi il *Goldoni*, la *Medicina*, il *Codicillo*, il *Nessuno va al campo;* commedie gaie, fresche anche dopo venti anni; e quando ti butti nel pelago delle disquisizioni pedagogiche, fisiologiche e giuridiche ne esci con una commedia come l'*Alberto Pregalli*, il cui terzo atto tu solo puoi fare in Italia, il primo pochi potrebbero, il secondo e il quarto anch'io farei, e il quinto non vorrei fare – scusa – nemmeno io.

E se vuoi fischiarmi, questo è il momento opportuno: ho finito.

Decembre 1880.

MARIA DI MAGDALA

DRAMMA IN CINQUE ATTI E IN VERSI

DI PIETRO CALVI

Il pontificato del dramma non tollera in Italia sede vacante. Non è ancora un anno, al teatro Costanzi si vantava il Cossa emulo dello Shakespeare; sere sono, ne' corridoi di quell'istesso teatro, si disputava dell'opportunità di acclamare nel signor Pietro Calvi il successore del Cossa. O magno Ildebrando! la tiara ruzzola; temo prossimo il concilio di Costanza e la deposizione di Papa Giovanni.

Oh benedetta, cento volte benedetta la *claque*, la *claque* officiale, stipendiata, all'uso francese, che applaudisce a una lira per battuta di mano, che singhiozza a un soldo per lacrima. Quella almeno non mette in mezzo nessuno: ma questa che invade i nostri teatri, *claque* di concittadini vanitosamente compassionevoli, di giornalisti scetticamente compiacenti, di filistei ostinati a cercare

nella beata penisola, dove tutto alligna e fiorisce dall'*edelweiss* all'arancio, lo stelo di un gran drammaturgo, questa è addirittura intollerabile perchè fa ogni giorno una vittima. Oggi la vittima è il signor Calvi, che dopo avere sere sono, tra il rombo degli applausi e le grida, affaticati i ginocchi in tre dozzine di reverenze sulla bocca d'opera, deve essere andato a casa convinto che la sua *Maria di Magdala* è un dramma stupendo, o per lo meno un dramma mediocre, o per lo meno un dramma. Deplorevole inganno!

Discorriamone un po': ma prima un'osservazione.

Da noi, chi piglia ad esaminare un'opera d'arte e non trova la via a dirne bene, deve premettere o conchiudere che l'autore ha un bellissimo ingegno. Adempio subito quest'obbligo, non perchè me lo imponga la consuetudine, ma perchè così vuole la giustizia. Il signor Calvi ha ingegno, non v'ha dubbio: Napoleone bensì ne aveva più di lui: e c'è da scommettere che oggi nessuno lo nominerebbe, se invece di fare il soldato si fosse incocciato a modellare statue o a mettere in musica il *Kyrie eleison.*



Il lavoro del signor Calvi è diviso in cinque atti; mi è necessario esporne partitamente il contenuto.

Atto I. - In casa della Magdalena. Si banchetta e si giuoca; l'*adultera* a furia di moine leva di sotto all'amante l'ultimo gruzzolo; Maria a furia di sorrisi persuade la grazia di non so quale colpevole a Ponzio Pilato. Piange perchè Gionata, figlio di Hannas e futuro pontefice, innamorato di lei la vuole amante e farla moglie non osa. - È vinta dai rimorsi; comprò a prezzo del pudore la salvezza del proprio fratello; ed ora ne' conviti, nelle orgie l'*accompagna il fantasma dell'altrui miseria* ed ella leopardeggia sull'*infinita vanità del tutto.* Capita Hannas; le rimprovera di adescare Gionata, la scongiura di ricondurlo all'austerità necessaria in chi ha da seguitare le tradizioni della casta sacerdotale. Maria ripiange; promette che non vedrà più Gionata. Margherita Gautier fu meno originale di quel che pare.

Atto II. - L'atrio del tempio. Maria ha visto Gesù, e, già commossa per lo sguardo dei *glauchi occhi profondi,* dispensa i propri gioielli alle schiave, concede loro la libertà. Non più schiave, sorelle; così insegna la dottrina del *giovine maestro.* Poi che l'adultera ha narrato come questi la sottraesse all'ira del popolo pronto a lapidarla, Giuda monologheggia, irridendo ai credenti nel regno dei cieli, e Hannas manda la Magdalena (che Gionata perseguita ancora con le sue bramosie) ambasciatrice al Galileo. Non si perda egli

in utopie: la dominazione romana grava ed oltraggia il popolo ebreo; lo inciti alla rivolta, Hannas gli sarà compagno e farà paga l'ambizione di lui; il falegname di Nazaret diventerà re de' giudei. Maria va; non può non odiare i romani, che poco prima le hanno ucciso un fratello seguace del Golonita. Ma, tra le altre disgrazie, ella arriva in mal punto; il Galileo ha preso allora allora a funate i profanatori del tempio, un dei quali viene a dolersi in quattro endecasillabi di tanta iattura. Maria torna piena di santa indignazione. « Il regno di Gesù non è di questo mondo; l'uomo è uomo prima, poi cittadino; angusta è la patria innanzi all'umanità. » Hannas non sa nulla di quelle dottrine; colpa che sarebbe imperdonabile in uomo del suo grado e della sua levatura se non avesse questa scusa: che Maria, la quale è oramai tra le seguaci del Galileo, non ne aveva sino a quel punto, pare, saputo nulla nemmeno lei. Hannas è bensì uomo pratico; vuole in Gesù un complice o una vittima: complice no? dunque muoia. E consegna a Giuda i trenta denari.

Atto III. – Dal balcone della stanza modesta la Magdalena getta fiori sulla via che il Nazareno percorre tra gli osanna de' discepoli; Gionata arriva e la mira in quell'atto. È geloso: invano Maria si adira delle libidini di lui, invano si affatica a persuaderlo che innanzi al profeta ella

si sente casta; nulla giova a spegnere il fuoco di que' sensi, nulla a sedare gli impeti di quelle collere. E intanto giunge la notizia dell'arresto di Gesù. Maria scongiura Gionata di salvarlo: egli può, egli il figlio di Hannas, il cognato di Kaifas. Corre al Pretorio: oh perchè l'hanno consunta il digiuno e la preghiera? vorrebbe ritrovare i sorrisi d'una volta, mostrarsi ancora bella e procace, ancora giovarsi di quelle attrattive onde incatenò un tempo Pilato, ottenere da lui, seducendolo ancora, la grazia del giovine maestro dagli occhi glauchi e profondi.

Atto IV. – La casa di Pilato. La moglie del procuratore anch'ella è impietosita dal guardo sereno e dal soave aspetto del profeta; ella stessa lo ha sottratto ai manigoldi che lo battevano. Le annunziano la Magdalena. Claudia Procula sa che costei *procacciò alquanti momenti piacevoli al marito;* ma una matrona romana non onora una cortigiana dei suoi sdegni gelosi; consente a vederla per desiderio di umiliarla; senonchè l'altra facilmente le giunge al cuore discorrendole del Nazareno, e pregandola di indurre Ponzio alla grazia. Nè Ponzio è restìo: egli ha studiato i filosofi greci e adagiato l'intelletto in uno scetticismo sereno. Gesù non gli pare colpevole; Gesù dice: Io sono la verità: e che è mai la verità? *I demoni di ieri sono gli Dei d'oggi: verità questa dalla quale*

si deduce che non v'ha al mondo verità alcuna. Le quali cose che Pilato pensa non si saprebbero, se egli non le ricordasse a sè stesso in un de' più lunghi monologhi che io mi conosca. Ma Ponzio non è onnipotente: mandò Gesù al Tetrarca e il Tetrarca glielo rinvia: propose al popolo di scegliere con quale de' prigionieri egli avesse a valersi del diritto di grazia e il popolo rispose Bar Abbah. E intanto Hannas e Kaifas assillano il povero procuratore, affinchè firmi la sentenza di morte pronunziata già dal sinedrio; minacciato di esser posto in mala vista presso l'imperatore, si rassegna alla fine: firma, costretto, e vuole le mani monde di quel sangue innocente. I sacerdoti trionfano, ma non così che non li raggiunga la rampogna della Magdalena: *Sodoma era più pura!*

ATTO V. – In prossimità del Calvario. Giuda viene a fare il sesto o il settimo de' suoi monologhi, il più giustificato bensì: dopo il tradimento nessuno vorrà parlare con lui, è naturale che egli parli con sè. Riepiloga succintamente le due lettere della *Nuova Eloisa* pro e contro il suicidio, gira intorno i torvi occhi, par che cerchi un albero di fico: convintosi che non ce ne sono e la vita essendogli oramai così fastidiosa da non tollerarla un minuto di più, si rassegna a darsi una stilettata. Mentr'egli agonizza, la Magdalena gli predice che il nome di lui andrà fino a' secoli più lontani circondato

d'infamia. Finalmente Giuda spira e la Magdalena cessa da' vituperî; per due ragioni, m'immagino: perchè la legge cristiana è legge di carità e perchè i morti non ascoltano le invettive.

Un'onda di luce elettrica avvolge il seno fresco e turgido della signora Ruta e cala il sipario. *Consummatum est!*



I lettori che si divertono co' giuochi di pazienza ne facciano uno per conto mio: sfilzino dal dramma un atto: quello che vogliono; ricongiungano gli altri e vedranno che il dramma procede nello stesso modo. A buon conto potete sopprimere il primo: per far sapere che Maria fu una cortigiana basterà un verso, magari un emistichio: Maria è al principiare del dramma in quella stessa condizione psicologica in cui la troviamo al secondo atto: tal quale: poco importa ch'ella duri nelle antiche consuetudini, quando l'angustiano i rimorsi, quando ha il proposito di rompere tali consuetudini. Quello è un fatto *contingente*, non è un lineamento necessario del suo aspetto morale; il crepuscolo psicologico è già iniziato. E le smanie di Gionata, i languori di Pilato, i predicozzi di Hannas li troveremo identici in tutti gli altri atti – tranne nel quinto dov'è impossibile trovar qualcosa, per la semplice ragione che non c'è

nulla. – Ma io non continuerò in questa dimostrazione: è patente che, lasciando da parte il primo atto il quale non ha importanza veruna, gli altri quattro hanno ciascuno un diverso protagonista; il secondo Hannas, il terzo Gionata, il quarto Pilato, il quinto Giuda: Maria sola, da cui il dramma s'intitola, non guida mai l'azione, nè se ne fa mai centro o sostegno. S'io dicessi che Maria è un personaggio inutile parrebbe a prima vista un'esagerazione; or bene: i lettori hanno sott'occhio la tela (non so come altrimenti chiamarla) del lavoro del signor Calvi: veggano, ponderino, giudichino da sè. Nessuno degli atti che Maria compie è necessario sia compiuto da lei: nemmeno è necessario all'andamento del dramma. Io non voglio discutere della probabilità storica e umana della sua mediazione tra Hannas e Gesù; ma la osservazione ch'io faccio ricorre anche per questo episodio. E quali effetti o *mediati* o *finali* hanno il colloquio di lei con Gionata al terzo atto, e l'altro con Claudia nel quarto? Nessuno.

Così è, nè potrebbe essere diversamente; perchè l'argomento del lavoro non è niente affatto la conversione di Maria di Magdala o la codarda titubanza di Pilato, o la intolleranza mosaica di Hannas e di Kaifas; è invece la storia falsata, sbocconcellata, immiserita delle ultime settimane

della vita di Cristo; di Cristo che non si vede e nel quale pure si impernia l'azione sempre latente; i personaggi cianciano sulla scena, il dramma si svolge nei camerini. Nella vita di Maria Magdalena il momento drammatico è uno solo; ma è tale da dar da pensare a qualunque altissimo intelletto voglia riprodurlo sulla scena; nè forse, per drammatico che sia, è questo argomento da dramma e da scena; chè il dramma e la scena poco comportano svolgimenti psicologici, lunghi, delicati, mutabili, crepuscolari. A ogni modo io non dico che non si possa fare un dramma su Maria Magdalena; ma il farlo senza mettere Gesù tra' personaggi non è un'audacia, è uno sproposito.

— Ma Gesù sulla scena non si può mettere — dicono. — E voi lasciate stare. O che forse l'usciere v'ha portato a casa una intimazione perchè facciate un dramma su Maria Magdalena, come ve la porta perchè paghiate la ricchezza mobile?

Ma e se manca ogni unità, ogni concatenamento, ogni logico procedimento all'azione, v'ha egli almeno in questo imparaticcio un solo carattere che s'illumini di verità storica o umana? Non parliamo di personaggi minori. La Magdalena? Ella, cortigiana, è sentimentale come una donna di Balzac; seguace di Cristo, impreca, vitupera, rimpiange i vezzi perduti nelle solitarie mortifica-

zioni. Gionata? Non è un carattere: è a mala pena la personificazione della satiriasi insoddisfatta. Pilato? Si sa quel tanto de' fatti suoi che egli ha la bontà di raccontare al pubblico: ma il pubblico non ha l'obbligo di dargli fede. Giuda? *Era ladro e tenendo la cassa portava via ciò che vi si poneva.* Così Giovanni (XII, 6): ma il Renan dimostrò già inverosimile che l'Iscariote fosse fin dal bel principio ladro ed incredulo; un uomo, quale Giovanni dipinge Giuda, tradisce sì, non s'impicca. A ogni modo l'evangelista afferma: ma il drammaturgo ha da spiegare: s'ha da capire per quale profondo mutamento in quell'animo pervertito entrino la vergogna e il rimorso.

E la forma? Ho letto che fa pensare a quella del Cossa. Forse; come una strofa del Frugoni fa pensare a un endecasillabo dell'Alfieri; certo se la forma sta tutta nel numero, i versi del signor Calvi suonano; se tanto migliore è il dialogo drammatico quanto più si sopraccarica di immagini, quanto più si diluisce in lirismi, questo è buon dialogo: nondimeno quand'io ascolto Hannas chiamare Pilato «un *funzionario* dell'imperatore», quando ascolto Pilato confessare che egli «non *si appassiona per alcun partito*» e guarentire «*ch'egli ha preso rigorose misure di cautela*» a fine che non avvengano tumulti, per buono che il dialogo sia, mi nasce il sospetto che possa farsi migliore.



Un'ultima osservazione e ho finito.

Quando si trattano certi argomenti non è lecito mutare, rabberciare secondo i bisogni della scena. Giuda che si trafigge dopo averci fatto sapere che il *suicidio è condannato egualmente dal sentimento e dalla ragione* è ridicolo; non dico che a far ridicolo Giuda non ci voglia uno sforzo, dico che è uno sforzo sprecato. So anch'io che l'impiccagione è un mezzo scenico che ha molta difficoltà di esecuzione, ed esito incerto; ma Giuda non può morire di pugnale.

E neanche è lecito che certi fatti i quali son tuttavia simboli altissimi di altissime credenze, diventino in mano vostra episodi grotteschi. Provocare una risata con la cacciata dei mercanti dal tempio, conducendo l'un d'essi a enumerare le lividure toccategli, è cosa che non ha nessun senso e ne urta due: il senso estetico e il senso morale.

E se non sapete che alto significato abbia l'episodio dell'adultera nella vita del Cristo e in quella dell'umanità, se non intendete che le parole dette a salvarla furono la più profonda e più acre ferita del Galileo al farisaismo e forse la prima causa della condanna di lui, e voi lasciate stare l'adultera; ma non ce la mostrate spillante con civetteria da Celimene l'ultima moneta all'uomo che

l'ama. Cristo non disse « perchè molto ti sei fatta pagare molto ti sarà perdonato. » La vostra non è un'adultera è una *cocotte*....

Ah! se gli scrittori di drammi non sanno più neanche che cosa sia l'adulterio, io dispero del teatro italiano!...

E ora i solleciti amici di tutti gli autori applauditi mormorino nelle osterie o stampino al solito sulle gazzette ch'io *ho a noia i giovani*. A loro, vecchi o giovani che sieno, rispondo con molta serenità ch'io non ho a noia se non gl'imbecilli.

Al signor Calvi ho detto la verità nuda e cruda: perchè quando coloro che più si sbracciano ad applaudire escono dal teatro ghignando: « *Se fa recitare altrove il suo dramma sentirete che tonfo!* » quando il giornalista che durante la recita non s'è stancato di censurare medita tornando a casa l'articolo iperbolicamente laudativo « *perchè non c'è sugo a farsi un nemico* », dev'esser lecito perdio! adoperarsi a disperdere questa nebbia di menzogne volontarie, che forse intristiscono tra le lusinghe di una sera la operosità di tutta quanta una vita. Se duriamo così, non soltanto non avremo nè lo Shakespeare, nè il Corneille, nè il Racine, ma neanche il Pradon. Certo non è a sperare che il signor Calvi sia preso di una subitanea simpatia per me, il quale pur fo voti assai più che altri sinceri, ch'egli ci dia prove

degne del suo ingegno e della sua cultura: e nondimeno queste simpatie io non dispero di conquistarmele. Il suo dramma può ancora essere applaudito in questo o in quel luogo: non per virtù intrinseche che esso abbia, ma perchè le tirate di Maria contro i sacerdoti possono in alcuna città, dove il prete è cibo ancora appetitoso, suscitare passioni che con l'estetica non hanno nulla che fare. Ma saran fuochi di paglia: quando questa *Maria di Magdala* di caduta in caduta sarà precipitata nell'ampia fossa nell'oblio, quando il signor Calvi fatto più esperto dell'arte scenica, più sicuro indagatore del cuore umano, più casto rattenitore della fantasia, porrà sulla scena opera che aggiunga decoro al suo nome; allora forse, con tranquillo esame, giudicherà da che parte fossero oggi gli amici dell'arte e di lui.

23 Luglio 1882.

POST SCRIPTUM

La direzione delle Poste dovrebbe scrivere il nome dei collaboratori e del direttore della *Domenica letteraria* nell'albo de' suoi benemeriti. Non possiamo pigliare in esame un libro, ragionare d'un quadro o di un dramma, senza che ci piovano addosso lettere e cartoline. Sono per so-

lito piene zeppe d'improperi o anonimi o sottoscritti da sole iniziali: abbiamo la prerogativa di destare con ogni scritto nostro le collere di tutti gli A, di tutti i B, di tutti i C della penisola.

Dopo la nostra rassegna della *Maria di Magdala* del signor Pietro Calvi, l'acquazzone consueto s'è mutato addirittura in diluvio. Al tempo stesso che *Uno del pubblico* ci fa sapere che «quanto al modo scelto da Giuda per finir la vita, non poteva impiccarsi perchè è troppo difficile rappresentar ciò sulla scena, » un signor X ci domanda quanto *fiele* consumiamo ogni anno per vergare sulla carta la nostra prosa; e ci rimprovera con parole più villane che acerbe di voler fare i *Baretti*, quasi non gradisse e pur sentisse di meritare la *Frusta.*

Un terzo con più cortesi modi ci rivolge più pericolose domande. Interroga se « in un paese come il nostro sia possibile fare a meno degli *amici compiacenti* o della *cricca*, come si dice più comunemente, chi voglia seguire non solamente la via del teatro, ma forse qualunque altra: » domanda che lo farebbe credere uomo assai esperto, se un'altra domanda non palesasse la sua ingenuità. Questo signore lamenta che manchi una scuola « dove l'autore predestinato impari la difficile ed essenzialissima arte di comporre un dramma prima di mettersi a scrivere per il teatro; arte in cui i francesi sono i primi del mondo e la

quale noi, oggi, non abbiamo il tempo o la voglia o il modo di studiare. » E invoca la istituzione di una cattedra di letteratura drammatica.

Si potrebbe rispondere che se non abbiamo nè il tempo nè la voglia di studiare, sarà inutile fornircene il modo; ma val meglio interrogare alla nostra volta. Invece di sognare le panacee, invece d'inventare ogni giorno grandi autori e grandi capolavori, non sarebbe più degno di un popolo serio l'indagare il perchè la letteratura drammatica italiana sia stata sempre più povera della francese e della spagnuola? il ricercare perchè questo benedetto teatro nazionale desiderato, vaticinato da tanto tempo e sostenuto con ogni maniera d'aiuti non abbia mai dato, come dicono in Toscana, nè in tinche nè in ceci, mentre il dramma piangeva e forse piagnucolava in dialetto piemontese e la commedia sorrideva e sorride casalinga a Venezia, maliziosa a Milano, rideva e ride di riso schietto, sonante, se anche un po' volgaruccio, a Napoli?

Ma noi abbiamo bisogno di cullarci nelle utopie, di tesserci inganni con le nostre mani. E ora ecco qui un uomo, certamente culto, il quale spera tutto da una specie di vivaio dove si annaffino quotidianamente quei famosi steli di drammaturghi de' quali ebbi già occasione di parlare.

Ma che Dio vi benedica! Non si possono dare

maggiori insegnamenti intorno al modo di comporre un dramma di quelli che si danno intorno al modo di comporre un sonetto. Quattordici versi, due quartine e due terzine, e la coda volendo. E poi? Poi il Petrarca fa i suoi, voi ed io i nostri. Ci vuol altro che cattedre!



Ma la più amena e al tempo stesso la più uggiosa di tante epistole è la seguente ch'io trascrivo senza mutarci un iota; a questa sola, in fondo, mi preme rispondere; perchè è simile a cento altre ricevute in simiglianti occasioni.

Sig. Martini,

Che diritto avete voi di censurare un dramma come la *Maria Magdala* che il pubblico della capitale d'Italia ha applaudito per tre sere di seguito?

Che avete fatto voi per acquistare questo diritto? Avete un bello scherzare sulle reverenze fatte dall'autore. Fate anche voi un dramma che vi procuri trentasei chiamate, e poi riconosceremo la vostra autorità.

Alcuni che hanno applaudito.

Lo so, lo so, amici discreti; odo da lontano il vostro ammonimento: a cotesta gente non si risponde neppure. Sbagliate: la balordaggine è troppo marchiana, troppo scempiata; non è possibile che qualche credito non lo acquisti.

Che diritto ho io di censurare? Quello stesso diritto che hanno que'cotali di battere le mani: se non che essi potevano in questo caso dispensarsi dal leggere la *Domenica letteraria*, ed io non potevo esonerarmi dall'udire gli applausi loro, che mi rintronavano nelle orecchie e mi colpivano, mi straziavano, per poco non mi rompevano il timpano.

Ma chi sono io? che ho fatto? Io? Mi dispiace di dover tessere qui note autobiografiche, ma io sono stato anch'io una delle più belle speranze del teatro italiano. Trentasei chiamate? Non me ne degno. Io quarantadue. Tre repliche? Miserie. Io nove. E il buon Luigi Bellotti-Bon, a Firenze, nelle agapi modeste del *Bottegone,* afflitto dalla morte del povero Cicconi, diceva: « Abbiamo perso Cicconi ma abbiamo acquistato Martini. » Io? Io sono stato quindici o sedici anni fa un de' tanti Messia del teatro. Ahimè! si durò poco a credere nel mio vangelo: prima perchè a quel tempo era men facile trovare schiere di San Paoli che affermassero la dottrina e si sbracciassero a convertire i Gentili: poi perchè io fui primo a rinnegare la mia *fede*.

E *Fede* si chiamava difatti una commedia che ebbe nel 1865 l'onore di quelle nove repliche, e a me procacciò la fortuna di quelle quaranta e non so più quante chiamate. Se ne ricordano quei si-

gnori che *hanno applaudito* la *Maria di Magdala?* No di certo, nè altri, ch' io pensi, se ne ricorda.

Io lo so dunque che cosa sieno gli applausi, che cosa le ovazioni, che cosa le repliche: se non che.... Se non che quella commedia si rappresentò a Firenze il 18 gennaio 1865; nella *Nazione* del 20 (anno VII, n. 20) fu stampato ciò che segue:

Il nostro amico Ferdinando Martini ci prega a dar pubblicità alla seguente lettera che egli ha indirizzato all'artista e capo comico signor Luigi Bellotti-Bon.

Noi aderiamo ben volentieri a questo desiderio, perchè nella lettera che segue troviamo la maggior guarentigia che questo giovine scrittore riuscirà a dare al teatro ottimi componimenti. Allorchè dopo tante dimostrazioni di affetto e di simpatia per parte del pubblico, si può nell'ebbrezza di un successo, quale il Martini conseguì mercoledì sera, giudicare con tanta imparzialità e modestia di un proprio lavoro, ciò mostra davvero che si ha *fede* di poter fare e far bene. E questo auguriamo al nostro amico.

Mio caro Bellotti-Bon,

Nella cortese accoglienza, che il pubblico fece ieri sera alla mia *Fede*, ebbe gran parte l'abilità tua e de' tuoi artisti; permettimi dunque che io te ne ringrazi pubblicamente.

Ringrazia a mio nome Rossi e Lavaggi, che con tanta efficacia artistica personificarono *Mario* e *Federigo;* ringrazia Peracchi, che con amichevole abne-

gazione consentì a recitare una parte certo a lui inferiore; ringrazia le signore Combrisson, Colombo e Solazzi e tutti gli altri, ai quali vorrei qui tributare l'elogio meritato, se non temessi che questa mia diventasse, in tal guisa, troppo lunga.

Io più d'ogni altro so quanto giovasse al buon esito l'ottima esecuzione della commedia, perchè più d'ogni altro veggo i giganteschi difetti del mio lavoro; il quale alla inesperienza di chi muove i primi passi nell'arte e in un genere, mi si consenta il dirlo, quasi nuovo fra noi, aggiunge una cotale incertezza nell'aggruppare gli episodi, che nuoce all'attrattiva tanto necessaria nelle cose drammatiche; la critica me lo dirà e farà bene.

Se per giudicare di un dramma non occorresse, checchè altri ne dica, rischiararlo con la luce della *ribalta*, io avrei già rimediato alle mende che ora vi scorgo: non avendolo fatto prima, io ripiglio il mio lavoro, affinchè tu possa presentarlo sotto altra forma ai diversi pubblici d'Italia e specialmente a quello fiorentino, che fu primo a darmi *fede* nell'avvenire e nell'arte, e che anche ieri sera mi dimostrò tanto chiaramente la sua benevolenza e la sua simpatia. Io desidero che se si è detto di me *errare humanum est* non si dica almeno *sed perseverare diabolicum.*

A te direttore, attore ed amico stringo affettuosamente la mano.

Di casa, 19 del 65.

Il tuo
FERDINANDO MARTINI

Il diritto dunque di protestare contro le *menzogne volontarie* io l'ho acquistato dicendo la verità al pubblico per conto mio: il diritto di esprimere la mia opinione, dove altro non ne avessi, trarrei da quello stesso alto, costante amore dell'arte che mi fece, malgrado degli applausi e delle chiamate e delle lodi, confessare la inanità e la sconcezza dell'opera mia. E buon per me che quella reverenza suprema mi ammonì e mi sostenne: chè altrimenti, lusingato, carezzato, incensato, ingannato, avrei scritto Dio sa quante commedie, le quali oggi fischierebbero coloro stessi che mi rimproverano con cartoline anonime di aver osato censurare la *Maria di Magdala* del signor Calvi. E vorrei dire: « *questo fia suggel che ogni uomo sganni,* » ma non lo dico, tanto ho in abominio i drammi, gli epistolografi e le citazioni volgari.

30 Luglio 1882.

FRANCILLON

COMMEDIA IN TRE ATTI IN PROSA
DI ALESSANDRO DUMAS FIGLIO

I

È noto che il Rousseau, dopo molti anni di dimestichezza cordiale col barone D'Holbach, si guastò con lui come con tutti; chi ha letto le *Confessioni* ricorda le invettive acrimoniose nelle quali scatta l'odio del ginevrino; e come egli, pervertito dalla tormentosa assiduità dei sospetti, calunniasse l'amico di un tempo gloriandosi di indovinarlo.

Il Cerutti, in una lettera stampata fra i documenti che illustrano le *Memorie* del Morellet, palesa l'origine di que' rancori, secondo fu a lui esposta dal D'Holbach istesso ai bagni di Contrexeville. « Il Rousseau, diceva il barone all'ex gesuita, fu una sera a desinare da me con altri letterati: il Diderot, il Saint-Lambert, il Marmontel, l'abate Raynal e il curato di Manchauvet in Normandia;

questi, dopo pranzo ci lesse un suo discorso intorno ai componimenti drammatici, la cui sostanza era questa: la commedia e la tragedia si distinguono da ciò, che nell'una si tratta di un matrimonio, nell'altra di un assassinio. Tutto il nodo sta qui; nella commedia: si sposeranno o non si sposeranno? nella tragedia: lo ammazzeranno sì o no? onde l'attrattiva e la sospensione; all'ultimo la catastrofe: si maritano, lo ammazzano. Gian Giacomo si mise in testa che il prete lo canzonasse, e noi, d'accordo con lui; lo coprì d'improperi e se ne andò incollerito e fremente. Credemmo gli sarebbe passata, ma non ci fu verso di persuaderlo che la stramba poetica era tutta opera del buon parroco, e noi non ci avevamo nulla che fare: egli prese da quel giorno ad odiarci e immaginò gli aizzassimo contro il Parlamento, Versailles, Ginevra, l'Inghilterra, l'Europa. »

Non stiamo a cercare se a quei tempi, che erano pure i tempi del Saurin e del Colardeau, del La Chaussée e del Lanoue, la poetica del curato fosse così stramba come pareva al D'Holbach; non per averne occasione a indagini ho riferito l'aneddoto; ma perchè esso mi torna alla mente ogni volta che assisto, da un pezzo in qua, alla recita d'uno dei drammi borghesi del Dumas, nei quali la tragedia e la commedia si compenetrano e si confondono; la cui attrattiva, la cui sospensione, direbbe il prete

di Manchauvet, sta tutta qui (i tempi hanno progredito e non si tratta più di matrimoni da fare, ma di matrimoni disfatti): si separeranno? si ammazzeranno? morirà l'amante come nella *Diane de Lys?* il marito come nell'*Etrangère?* la moglie come nella *Femme de Claude?* o, tanto perchè il morto ci sia, uccideranno uno per isbaglio come nella *Princesse Georges?*

Questa volta sono rimasto deluso; nessuno tra i personaggi della *Francillon* muore, forse perchè nessuno è vivo; i coniugi non si separano, anzi si riuniscono; soltanto hanno cura di dimostrare a sè, agli amici ed al pubblico che sono nella impossibilità morale di stare insieme.

II

La commedia, per certi rispetti, non è facile a raccontarsi. Mi proverò.

Luciano di Riverolles fece da celibe ciò che fecero e fanno i giovanotti di tutti i paesi; cedè agli assilli del senso e ai capricci della fantasia. Sin qui poco male; ma con l'andare del tempo, l'ozio, la moda, gli esempi del suo ceto lo adagiarono nella peggiore delle corruzioni: quella che non ha nemmeno bisogno di esser cinica, tanto è a sè indulgente; perchè, perduto a un po' per volta ogni criterio morale, diventa alla fine consuetudine

abietta e inconsapevole. Ma casa Riverolles vuole eredi e Luciano sposa Francina di Boistenant; una di quelle ragazze tanto più saccenti e dommatiche, quanto maggiore è la inesperienza loro, le quali il Dumas si compiace di mostrarci in tutte le sue commedie recenti; e che tirate su da lui per annoiare i mariti più docili, preparano situazioni e tesi alle commedie future. Nato un bambino, il marito fu propenso a prendere una balia, ma Francina, fedele ai precetti della madre, volle allattarlo da sè. Luciano si rassegnò; coscienza invalida e cervello obliterato, gli parve, dando quel consiglio, di compiere tutto intero il debito suo; ora che astinenze incomportabili gli sono imposte, può non soltanto senza esitazione, ma senza timore di giusto rimprovero tornare da Rosalia Michon, bella bionda dai capelli lunghi così, che « *quand'elle va se coucher on marche dessus.* »

E Francina comincia a dubitare della fedeltà del marito. La prima volta che lo vide fu al teatro, in palco con la Michon e la madre di lei; domandò al generale Vernaubon chi fossero quelle signore e il Generale le dette ad intendere che erano le contesse Millescudi, forestiere in procinto di partire per l'Avana: un sacco di frottole. Molto tempo dopo, già moglie di Luciano, va a pranzo con lui alla trattoria e chi ti vede? le solite Millescudi che non sono partite altrimenti. S' accorge

che la più giovane fa dei segni a Luciano, e con un lieve movimento del capo sembra dirgli: *mi rallegro con voi*, anzi *con te*, perchè « quegli occhi davano del tu. »

Allora capì il perchè l'avessero messa in mezzo, quando da ragazza domandò chi fosse quella turpe creatura. Se ne aprì con Luciano e questi non soltanto colse l'occasione propizia per raccontarle i suoi amori con la Michon, ma le spiattellò ogni episodio, tutti i minuti particolari della sua vita di scapolo, dichiarati e illustrati con lettere tratte dagli archivi e con fotografie. Non è detto se la stirpe antica dei Riverolles abbia emulato le più illustri nel dare alla Francia uomini d'arme o di Stato; oggi, questo è sicuro, le dà degli imbecilli che non temono rivali. Intanto Francina, tutte le volte che va al teatro e vede tre o quattro di quelle signorine, pensa che v'è pure tra lei e loro qualche cosa di comune: nientemeno che suo marito: si sente oltraggiata, ferita nel fondo dell'animo, e dalla vita trascorsa di Luciano la quale conosce oramai a menadito, dal suo contegno presente, trae argomento di gelosie vaghe, di sospetti dolorosi. Invano una amica, la signora Smith, con la quale si sfoga, s'adopra a persuaderla che gli uomini hanno le loro abitudini, che non si può pretendere stieno sempre attaccati alla cintola della moglie; anche il suo

Alfredo è così: va al *circolo* o, per lo meno, le dice d'andarvi; ma è un ottimo padre di famiglia, che lavora come un negro tutto il santo giorno e metterà insieme ai suoi cinque figliuoli un milione per uno. Va, viene, fa ciò che gli piace; ella non gli domanda mai dove è stato; se il marito glielo dice ci crede, o fa finta di crederci, secondo i casi. Anzi, se qualche sera è di cattivo umore lei stessa lo consiglia ad uscire di casa, di pranzare con gli amici; quando egli torna alle due o le tre dopo mezzanotte, e la sveglia, il cattivo umore gli è passato, è vispo e fresco come una rosa.

Bellissimi discorsi, i quali non valgono a convincere Francina; anche Luciano torna, sì, come Alfredo, alle due o alle tre dopo mezzanotte, ma c'è questo divario: che lui non la sveglia.

E i sospetti s'aggravano una sera in cui, alle undici, licenziatisi gli amici, Luciano ordina che attacchino la carrozza.

— Esci?

— Sì.

— A quest'ora? Dove vai?

— Al circolo.

— A che fare?

— A veder gli amici che non ho veduti in questi giorni, che sono stato da mio padre.

— Anche me non m' hai vista da parecchi giorni. E poi, non sei stato con loro tutta la sera?

— Ne ho degli altri.

— Ma è proprio divertente andare al circolo?

— Quando tu dormi.

— Ma io non ho sonno.

— Neppur io.

— E allora non andare.

— Ho promesso.

— Anche a me la facesti una promessa.... e molto prima.

— Quale?

— La promessa di fare tutto ciò che volevo. La facesti quando non ci eravamo ancora sposati.

— Me l'hai promesso anche tu.

— E ho mantenuto. Provati a voler qualche cosa, via, subito, e vedrai se la faccio.

— Son diventato discreto, non domando più nulla.

— Perchè? Che cos'ho fatto?

— Nulla. Sei soltanto un po' nervosa.

— No: tu non sei più punto, ma proprio punto, lo stesso.

— Da quando in qua?

— Da che è nato Gastone non mi vuoi più bene.

— Sì, te lo voglio; ma come devo volertelo ora.

— Ora? Sarebbe a dire?...

— Tu non ti curavi più che del bambino, credei che tu volessi più bene a lui che a me.

— Oh! come sarei contenta se tu potessi esser geloso, magari del tuo figliuolo!

— Sono stato.

— E non sei più?

— No. Mi parvero giustissime le ragioni che mi portasti quando....

— Quando?

— Quando ti consigliai di prendere una balia.

— Mia madre m' ha allattato, tua madre t' ha allattato....

— Oh! a quei tempi!...

— Che c'entrano i tempi? Basta: non allatterò suo fratello.

— Suo fratello?...

— O sua sorella....

— No, no, io non ti chieggo più nulla: ma tu hai prese delle nuove abitudini e naturalmente....

— Tu hai riprese le vecchie.

— Forse.

— Il circolo eh?...

— Il circolo.

— E Rosalia Michon.

— Come se non ci fosse che Rosalia Michon a questo mondo!

— Allora un'altra?

— Chi lo sa?

— Senti: tu mi vuoi far pena, si capisce, e ti riescirà molto facilmente. Non ho mai sentito rimproverare una donna perchè ha fatto il suo dovere di madre. Se tu andassi sotto le armi, alla guerra, per dei mesi, per degli anni, credi tu che avrei bisogno di qualcheduno che mi distraesse? T' aspetterei vicino alla culla del mio bambino. La maternità è il patriottismo delle donne, e il sangue che voi siete così alteri di spargere per il vostro paese non è altro che il latte che vi diamo noi. Insomma tu ami un' altra donna. Dammi almeno, se non mi vuoi più bene, una prova di stima. Non m' ingannare, non mi far diventare ridicola. Se ami un' altra dimmelo subito: che non mi capiti qui una delle mie buone amiche, a darmi questa notizia: ch' io sia almeno la prima a saperlo.

— Per quanto facessi, non potresti esser che la seconda.

— Non far giochi di parole, non è proprio questo il momento, te l' assicuro.

Breve: in una scena mirabile, che rinnova con la maestrìa di un dialogo stupendo per la sveltezza e per l' efficacia una situazione vecchissima, Francina si raccomanda che il marito rimanga con lei. Questi che dapprima, come è chiaro nel frammento riferito, tenta di divagare, incalzato, si difende coi sotterfugi; finalmente confessa che

va al veglione. L'altra prega vi conduca anche lei. « Ma non conviene; non ha un domino, o piuttosto ne ha uno color di rosa. E quando mai una signora è andata al veglione con un domino color di rosa? » — Scuse talmente magre che Francina, indovinando l'inganno, minaccia la vendetta. Si giurarono reciprocamente, sposandosi, fedeltà e rispetto; ella non ha mai violato quel giuramento, non ha mai meritato rimproveri. Se, Dio guardi, giunge ad esser certa che suo marito ha un'amante, un'ora dopo avrà un'amante anche lei. Luciano che vuole andarsene serbando la dignità, per poterla buttare incolume sotto le pantofole di Rosalia, si rifugia nella rigidità di una sentenza: « Una donna per bene alla quale passano per il capo di coteste idee ha la febbre e bisogno di riposare. » E se ne va glorioso e trionfante. Intanto ch'egli scende le scale, Francina infila una pelliccia, si mette il cappello e lo segue. La cameriera, meravigliata di vedere uscire la signora di notte, a piedi, sola, ordina al servitore di tenerle dietro, in modo ch'ella non se ne accorga, e di indagare che cosa fa e dove va. In Francia

Passan le signorie, passano i regni;

soli Frontino e Dorina sopravvivono ai rivolgimenti letterari e politici, gloriosi nell'opera in-

dustre di avviluppare e sciogliere i nodi delle commedie.

Così termina il primo atto.

Nel secondo, Francina reduce dal veglione confida a un amico del marito, Enrico di Symeux, una propria scoperta: che, cioè, il mondo non può andar bene perchè « gli uomini sono vigliacchi e le donne prive di senso comune. » La quale verità inconcussa le parrebbe, per ciò che concerne le donne, men nuova, se ella avesse letto le commedie di Alessandro Dumas figlio; il quale quattordici anni prima di lei, superbo di rompere la tradizione e di mostrare primo alle donne *l'effroyable illogicisme qui fait le fond de leurs personnes sacrées,* affermò che la donna era *une créature absurde, un être circonscrit, passif, instrumentaire, sans un grain de logique et de bon sens.*(1)

Ma Francina confida altresì al Symeux altre scoperte meglio accertate pur troppo.

— Mio marito non ve l'ha detto che aveva un'amante?

— Mai.

— E voi non ve ne siete accorto?

— Nemmeno.

— E allora ditemi che siete un ingenuo....

— Se lo credete, è inutile che ve lo dica io.

(1) Prefazione all'*Ami des Femmes*, pag. 20 e seguenti.

— Dunque, sì signore, sappiatelo: mio marito ha un'amante. Non l'ha neanche trovata dopo il matrimonio, non mi ha neanche fatto l'onore di cercare il nuovo; è tornato all'antico. È quella tale di cui si parlò ieri sera. Sposando me, ha fatto un'infedeltà a lei; io sono stata un intermezzo. Che onore, eh? E voi, povero innocente, non ne sapevate nulla. Vi siete divertito al veglione?

— Non ci sono andato.

— Eppure Luciano c'era.

— Non è una ragione perchè ci fossi io.

— Credevo che non vi lasciaste mai. Mi disse che lo aspettavano gli amici. Una menzogna di più, poco importa. Vuol dire che non ci andò che per lei. Avete fatto male a non andare; c'era da divertirsi.

— Chi ve l'ha detto?

— Ci sono andata.

— Vi ci ha condotta, Luciano?

— Per chi lo prendete? che diamine! Ci sono andata sola.

— Oh! via....

— Che c'è da meravigliarsi? Il sindaco, quando ci maritò — che bel giorno fu quello! — mi disse che la moglie deve seguire il marito. Mio marito usciva, gli sono andata dietro; andava al veglione, sono andata dove andava lui. Non ci ho mica colpa io, se è andato al veglione. Già, ero riso-

luta a seguirlo dovunque. E non uno fra tutti quelli che si vantano amici miei, non uno s'è provato a far capire al signor di Riverolles che un uomo, il quale al tocco di notte lascia una donna come me per una creatura come quella, è un imbecille, e un villano per giunta.

Giunge Luciano e il Symeux fa per andarsene, ma Francina lo trattiene. Desidera di parlare col marito innanzi a testimoni. Sì signori, uscì sola di notte; la cameriera che l'aiutò a vestirsi può confermarlo; da un vestiarista comprò un domino nero, vi lasciò il cappello e il manicotto; nascosta in un *fiacre* aspettò il marito alla porta del *club* e quand'egli, uscitone, ebbe ordinato al cocchiere di condurlo al veglione, andò al veglione anche lei. Scorse Luciano in un palco e subito entrò nel palco di faccia, dove un signor di Saint-Hutin, amico del marito e uno degli *eleganti*, le disse tali sconcezze che un vetturale non se le sogna nemmeno. Di là vide Luciano sciogliere alla Michon i famosi capelli, bellissimi del rimanente, e darle un bacio sul collo. Quando scesero tutti due insieme, ella gli attese nel peristilio; e udito che andavano a cena alla *Maison d'or*, prese a braccetto il primo uomo che le capitò davanti e vi si fece condurre. Cenò, senza levarsi la maschera, con questo tale di cui non sa neanche il nome e pagò lei la cena. Non c'è da spalancare

gli occhi, nè da fare le meraviglie. Son cose di tutti i giorni. Due si sposano, inginocchiati davanti all'altare: l'organo suona, il prete li benedice, confetti, congratulazioni, augurî. Pochi mesi dopo l'uno torna sfacciatamente alle sue tresche di prima, l'altra piglia anch'essa di nascosto, un amante. Trivialità. A lei parve singolare che la moglie non sapesse del proprio amante neppure il nome e che, subito compiuta, raccontasse l'impresa al marito e agli amici. Voleva vendicarsi, le era necessario un complice, si servì del primo venuto. Così, se non altro, non accadranno duelli, non morirà nessuno, non ci sarà che una infedele di più e una donna onesta di meno. Già, sarebbe inutile uccidere un uomo; bisognerebbe uccidere un fatto e questo è impossibile. Fra la sera e la mattina stanno il tradimento di suo marito e la propria infamia, due cose imperdonabili e indimenticabili. Ella non ama più Luciano e disprezza sè stessa: non ha più nè pudore nè speranza; non prova nemmeno i rimpianti e i rimorsi, i quali valgono talora a restituire l'uno e l'altra; le pare d'aver passato quella notte sulle tavole di marmo e tra i lenzuoli gelati della *Morgue*, e la crudele schiettezza del suo racconto non è che il sospiro estremo della sua dignità.

È già cosa grave che alla narrazione abbia assistito un terzo, sebbene discreto, incapace di chiac-

chiericci. Che quello era colloquio tale da non tollerare testimoni il Symeux lo capì alla prima; voleva andarsene, fu Francina che lo trattenne; lo capì, in un lucido intervallo, anche Luciano, il quale volontieri avrebbe licenziato l'amico. Ora invece gli piglia a un tratto la voglia di un'inchiesta in tutte le regole, la smania di adunare per consiglio gli amici, le amiche, i parenti. Aberrazione scusabile in un uomo profondamente turbato, quale Luciano non è nè si dimostra capace di essere. Comincia dal servitore e dalla cameriera. Perchè? Non sa nemmeno che Scapino, istigato da Martuccia tenne dietro a Isabella. Che vuole, che può sapere da loro? Se sua moglie uscì davvero di casa la sera innanzi? O non ha ella lasciato il cappello e il manicotto dal vestiarista, non ha anzi pregato il marito di passare a riprenderli? Se fu davvero al veglione? O non gli ha ella dato notizia chiara, particolareggiata di tutto quanto vi accadde? Se cenò davvero alla *Maison d'or?* O non fu incombenzato un amico di quelle indagini? E si lagna, umiliato, d'essere in braccio de' servitori! Perchè ci si butta? Un segreto: l'unico che sappia serbare questo rampollo sciagurato dei Riverolles.

E il marchese, padre di Luciano, la signora Smith, Enrico di Symeux, Stanislao di Gandredon si adunano (uso la frase molto arguta, forse

troppo, di uno di que' signori) si adunano « in congresso come a Vienna per discutere del *to be or not to be* dell' onore del marito. » Il marchese che non ha fretta ed è, a quanto pare, un lettore assiduo della *Prècellence du langage français* di Enrico Estienne e dei *Commentaires* di Biagio di Montluc piglia intanto una « *rècreation filologique* » degna in tutto di Francesco Genin. Improvvisatore erudito, inventa lì per lì, attribuendola al Brantôme, una novella. In essa con parole e frasi di tre secoli fa, « si narra come fusse in Francia, passato è buon tempo, uno sire di Pontamafrel, il quale, nonostante che una bellissima giovane e vaga avesse per moglie, pigliossi diletto con una ancella. Per che la donna sua non potendo comportare l'ingiuria e l'inganno, nè esser lieta mai se in un modo o in un altro non si veggesse vendicata; in tale disposizione durando, giacquesi con uno pallafreniero. Itasene poi al marito in cotal guisa gli favellò: Messere, credeste molto celatamente farmi tradimento: per Dio non v' è venuto fatto. Io v'ho avuti miglior bracchi alla coda che voi non credeste, v' ho reso pan per focaccia. Egli non può oggimai essere che quel che è stato non sia pure stato, se voi gridaste tutta la vita vostra. Queste parole amaramente punsero l'animo del sire; il quale, conoscendo sè per il concupiscibile appetito degno non solamente di

riprensione ma d'aspro gastigamento, senza querimonia lasciato lo sconvenevole amore, perdonò alla donna il fallo al quale la soperchia gelosia la condusse; pregò il re concedesse al pallafreniero privilegio di nobiltà, a fine niuno dicesse nel suo bicchiere aver bevuto uomo di menomo stato; ed essendo quegli povero ad arnese largamente donollo. Il pallafreniero parve che co' vestimenti insieme l'animo e i costumi mutasse; e oltre mare passato in un general passaggio da' cristiani fatto con armata mano, in Palestina per la gloria di Dio combattendo morì. Il sire, poichè in diverse maniere si fu molto ingegnato di riacquistare la grazia della sua donna che gli pareva aver perduto, voltata la durezza in dolce amore tenerissimamente da quel giorno l'amò; ed ella gli partorì tre bei figlioli maschi, la qual cosa in molti doppi moltiplicò la letizia del sire di Pontamafrel e di lei. »

A dire la verità, quello in cui si pubblica la storia documentata di Francina non parrebbe momento opportuno per mettersi a coniare novelle apocrife; ma il marchese trae argomento dalla sua per dare al figliuolo il consiglio richiesto. Nè egli, il marchese, nè altri presta fede al racconto della signora di Riverolles vero forse in parte soltanto. Dato e non concesso fosse vero tutto quanto, Luciano non avrebbe se non ciò che si

merita. Comunque sia, non gli resta che seguire l'esempio del sire di Pontamafrel; creda, o figuri di credere, a un infingimento immaginato per ammonirlo, compri venticinquemila lire di trine e le deponga ai piedi della moglie dicendole: « Ecco il corredo del nostro secondo figliuolo. » Tutti i congregati plaudono alle conchiusioni del vecchio gentiluomo; (e citiamo il Du Bartas per fargli piacere)

Et ses vives raisons de beaux mots empennées
S'enfoncent comme traits dans les âmes bien nées.

Luciano solo non è persuaso; oramai le indagini fatte, le notizie raccolte confermano punto per punto tutto quanto Francina ha narrato; fu al veglione, fu alla *Maison d'or* e vi cenò con un uomo: dubitare non è più lecito. Francina andrà a Nizza da sua madre, Luciano a Roma dal cardinale Hortilio, che gli fece fare la prima comunione e che, erudito nelle sottigliezze casuistiche della curia, troverà il verso di sciogliere il matrimonio — e la commedia.

Ma no; sarebbe irriverente lo incombenzare un alto dignitario della Chiesa di togliere dall'impiccio un autore drammatico. Un notaro, uno di quei notari che hanno parte importantissima nelle commedie del Dumas juniore, soltanto con l'andarsene fuori di Parigi, salverà, tutti in una volta,

i personaggi, l'autore e Sua Eminenza il cardinale Hortilio.

Luciano ha telefonato, dunque al proprio notaro, signor Gannadon; nè il marchese, nè Francina, nè gli altri capiscono che bisogno ci sia proprio in quel punto dell'egregio fidefaciente; gl'interessi potranno sistemarsi a suo tempo. Ma Luciano vuole il notaro a ogni costo. Per disgrazia, o per fortuna se meglio vi piace, il Gannadon è fuori; il suo primo aiuto Pinguet viene a far le scuse del principale e a prendere gli ordini del cliente. Oh! combinazione! Oh! ventura! Oh! santi miracolosi, protettori della schiatta dei Riverolles! È lui, è lui, il Pinguet quegli che ha cenato alla *Maison d'or*. « Ecco l' uomo che desiderate conoscere, — dice Francina al marito — domandategli la verità. »

Allora Luciano e Stanislao di Gandredon fingono una scommessa. Hanno visto la sera innanzi il Pinguet entrare alla *Maison d'or* con una donna mascherata a braccetto. L' uno opina che quella era una signora, l'altro che no. Hanno scommesso duemila franchi da darsi ai poveri e pregano il Pinguet di giudicare e sentenziare. Un altro risponderebbe: « Signori miei, io sono l' aiuto del vostro notaro, sto allo studio dalle nove alle cinque sempre agli ordini vostri; dalle cinque in poi ritorno libero cittadino e non do conto ad alcuno

degli affari miei, nei quali sono un tantino meravigliato che tentiate immischiarvi. » Ma il Pinguet, che forse non vuole disgustarsi la futura clientela, appaga sollecito le curiosità. Era una signora quella, e che certamente per la prima volta metteva piede nella *Maison d'or*. Non la conosce, non sa chi sia. Ha pagato lei da cena, la qual cosa lo ha sconcertato un pochino e desidera non si risappia. E il resto? Il resto non importa nulla alla scommessa e il Pinguet non si crede obbligato a riferirlo, perocchè giurasse alla signora di non raccontar nulla a nessuno. I giuramenti si fanno o non si fanno. E se ne sa quanto prima.

Ma il Dumas scrisse già che colui il quale conoscesse l'uomo come il Balzac e avesse tanta pratica del teatro quanta lo Scribe, sarebbe il più grande degli scrittori drammatici; non potendo questa volta emulare l'autore dell'*Eugenia Grandet*, prende a prestito gli spedienti dall'autore *L'Orso e il Pascià;* e per sciogliere il nodo si vale di uno strattagemma preparato e scusato con fino accorgimento, ma pur sempre strattagemma da *vaudeville*.

Francina, alla signora Smith la quale la interroga, ripete che tutto quanto ha detto è verissimo; nondimeno, se per la famiglia e per il mondo giova evitare la separazione e lo scandalo: poichè nes-

suno presta fede alla verità di quanto ella afferma e conferma, ove il marito si contenti ch'ella si smentisca, si smentirà. Ma la signora Smith che è furba, dopo aver nascosto dietro un uscio Luciano, narra a Francina il dialogo di lui col Pinguet e ci mette la frangia di suo. Quello sciagurato non soltanto riferì tutto per filo e per segno; ma, non sapendo di parlare col marito, fece intendere che la cena era stata un episodio e neanche il più piacevole della serata. La voce della coscienza erompe finalmente: — Ha mentito! — grida Francina; Luciano che ha tutto udito comparisce insieme con gli amici e col padre, gli sposi si riconciliano; *tout est bien qui finit bien*. Il notaro può restarsene ad Asnières o a Courbevoie; fino a quest'altro mese non c'è più bisogno di lui.

III

Fino dal 1868 il Dumas espose, nella prefazione al *Figlio naturale*, i propri intendimenti; per lui la commedia oltre che un lavoro d'arte deve essere anche opera di predicazione morale e civile; accertando i danni e i difetti degli istituti sociali, essa deve insegnare come e dove abbiano da mutarsi e correggersi. « Inauguriamo, scriveva egli allora, il teatro utile e lasciamo gracchiare gli

apostoli dell'*arte per l'arte*, tre parole che non hanno senso comune. »

Mettiamo da parte la questione di principio; forse il momento per una tale « inaugurazione » è male scelto; forse, come lo Zola osservò, nel tempo nostro, tutto inteso agli esperimenti scientifici, non debbono gli osservatori de' fatti umani pretendere di camminare più rapidi della scienza stessa, nè possono proporsi altro utile lavoro che non sia la semplice e diligente analisi dell'uomo; forse, se la commedia deve avere per forza un intento didattico, meglio le si adatta il descrivere che il conchiudere; perchè se è vero che mali molti e gravissimi travagliano il mondo moderno, è vero altresì che quando a cercare rimedî si affaticano ogni giorno ed invano legislatori e giureconsulti, economisti e filosofi, non è molto a sperare gli aneddoti divengano motivo e fondamento alle leggi; e dalle opinioni di personaggi ipotetici tragga l'umanità sofferente la terapeutica che le conviene.

Comunque sia di ciò, se al vostro orgoglio di scrittore non basta il divertire e il commovere; se neppure invitando a riflettere credete raggiungere il fine morale della commedia; se non vi basta che i contemporanei vi acclamino osservatore acuto, commediografo squisito, scrittore mirabile e volete anche prepararvi, legislatore e profeta, i plausi

degli avvenire, fatelo; ma a patto che l'insegnamento scaturisca, logico e limpido, dai fatti intimi ed esteriori che rappresentate, umani gli uni, verosimili gli altri; a patto che l'opera morale non guasti, non deformi, non uccida il lavoro dell'arte; se no, scrivete de' libri, fate delle lezioni di scienza sociale, ma commedie no. Il mondo che non si persuaderà di guadagnare molto acquistando un filosofo, rammaricherà lungamente di aver perduto un artista. C'è la tesi anche nel *Figlio naturale* e nel *Signor Alfonso*, due delle più belle commedie del teatro contemporaneo; ma celatamente composta, per così dire, nelle pieghe del dramma non ne costringe i moti, non ne impaccia gli andamenti, non devia a suo pro le conseguenze logiche dei fatti e delle passioni. Soltanto più tardi, la smania di argomentare dialogizzando condusse il Dumas a sostituire ai personaggi delle *entità*, secondo confessa egli medesimo,[1] e a cacciarsi nei laberinti freddi e nebulosi della commedia allegorica, di cui questa *Francillon* è il saggio più recente e scadente.

Commedia senz'arte e ricca di artifizi sottili, riboccante d'arguzie felici sempre, qualche volta profonde, che cesellano con la tersa brevità del

(1) *Teatro*, vol. V. Lettera al Cuvillier-Fleury posta innanzi alla *Moglie di Claudio*.

Larochefoucauld una verità distinta con l'acume sicuro del Labruyère; ma dove non una delle persone sceniche è viva, se non forse Luciano, dato che i limiti della stoltezza umana sieno incommensurabili; dove i frequentatori de' *clubs* e delle Michon nutrono gli amici a tutto pasto di Rabelais e di Montaigne, dove le mogli in procinto di separarsi dal marito, straziate dall'amor proprio e dalla gelosia, delineano paralleli tra Sganarello e il Moro di Venezia; dove un padre chiamato a impedire con l'autorità dei consigli e l'amorevolezza delle preghiere la sciagura dei figliuoli e il disdoro anche suo, non ha cura più sollecita che di inventare novelle e di pescare nel glossario. Osservano: la commedia piace. Io direi piuttosto: trattiene; trattiene piacevolmente per gli stessi difetti suoi, perchè non è possibile sottrarsi alla magìa di quei dialoghi, ne' quali il Dumas, smarrita o spregiata oramai la facoltà di obiettivare, discorre lui e da par suo per bocca di ognuno dei personaggi. E il pubblico, ammaliato dalla facondia briosa di quei *conferenzieri*, non scerne o non bada la inverosomiglianza dell'azione, le contradizioni dei caratteri, non s'accorge nemmeno che in tre lunghissimi atti, tre o quattro scene soltanto sono necessarie allo svolgimento, che di dieci personaggi cinque sono riempitivi; tanto che ho potuto esporre minutamente e, spero, fedelmente

tutta la tessitura della commedia, senza far parola di Annetta sorella di Luciano; ragazza di diciotto anni, la quale, tra le cure che dà al figliuolo di Francina e le insalate giapponesi che manipola, acquista tanta esperienza della vita e tanta abilità nello scolpire sentenze, da insegnare a suo padre che « si può domandare a una donna perchè piange, ma non bisogna mai domandarle perchè abbia pianto; non se ne ricorda più. »

Ma siamo pur larghi co' personaggi secondari. Chi è, che vuole, che pensa Francina? Più volte si dice ch' ella è « *agitata* »: e sono pronto a convenirne, se alla parola si dia il significato che ha nel linguaggio degli alienisti. È stata al veglione, ha udito le sconcezze di quel « vetturale » del Saint-Hutin, ha visto il marito in un palco sciogliere i capelli della Michon e baciarle la nuca, sa di che sieno capaci al teatro i gentiluomini; non teme ella che in un gabinetto riservato della *Maison d'or* un uomo qualsiasi si dimostri capace di peggio? Fortuna per lei che le capita davanti quel costumato Pinguet, concorrente al premio Monthyon, il quale non osa toccarle un'unghia o dirle una parola che non sia misurata e cortese; ma se si fosse imbattuta in altri, più andante con le donne mascherate che pigliano a braccetto e si fanno condurre a cena al tocco dopo la mezzanotte? Non le balena neppure l'idea dei rischi che

corre, delle brutte realtà che la minacciano, dove ella non vuole se non preparare la finzione? E se nella parte che recita non simula i risentimenti, esagera i sentimenti: si dipinge al marito umiliata dell'aver perduto la speranza e il pudore; la speranza può darsi, il pudore no certamente; ella torna dalla sua scappata notturna onesta come prima, ma più casta di prima; perchè tanto crebbe in lei l'orrore instintivo della corruzione, quanto più ebbe agio di contemplarla da vicino, quanto più quella le apparì turpe nella sfacciataggine.

Orbene: questi suoi infingimenti materiali e morali fino a che punto li spingerebbe Francina, se il Gannadon notaro per necessità e astrologo per vocazione, letti nelle stelle i guai che sovrastano a' propri clienti, non andasse a passeggiare fuori delle barriere, offrendo così un'occasione al premuroso Pinguet di penetrare in casa dei Riverolles? reciderebbe ella stessa le fila con così preveggente malizia intricate o abbandonerebbe il marito, lascerebbe il figliuolo, colpevole innanzi a tutti tranne a sè ed a Dio? Questo che varrebbe a lumeggiare il carattere e a dirci almeno in che proporzione stieno fra loro l'orgoglio e l'amore di quella donna non si sa; nè può sapersi, nè è maraviglia che non si sappia. Il Dumas nella Prefazione alla *Principessa Giorgio* scrive così: « Uno scioglimento è un quoziente matematico: se il vo-

stro quoziente è falso tutta l'operazione è sbagliata. Aggiungerò anzi che non si deve metter mano al lavoro finchè non sia trovata la scena, il movimento, la parola finale. » La teorica è rigida ma vera, vera in ispecie per quelle commedie che si propongono intenti educativi. Una commedia, dunque, razionalmente condotta e dedotta non può avere che un unico scioglimento. Questa ne ha due; logici ma cattivi. O Francina paga dei patimenti e delle paure del marito, minacciata dalla separazione chiama anche lei a congresso i parenti, le amiche e gli amici e dice loro: « signori miei, finiamola: il mio racconto è vero fin qui, di là da questo punto è pura e pretta invenzione; ho cenato con un uomo ma non ho avuto un amante; » e lo scioglimento umanamente vero è artisticamente ridicolo; o Francina non crede l' oltraggio fattole dal marito vendicato abbastanza, s'egli non sia convinto che gli fu inflitta la pena del taglione, e persiste nelle affermazioni sue e lo abbandona; e lo scioglimento umanamente impossibile non è artisticamente migliore dell'altro.

E la commedia ha due scioglimenti cattivi perchè non ne può avere uno buono; perchè vi sono *situazioni* che forniscono materia attraente e commovente di dramma fino al penultimo atto, ma che neanche l'autore più sperimentato e più audace può svolgere felicemente. Se fosse possibile

trovare alla nuova commedia una conchiusione rispondente alla verità, all' estetica e all' ottica teatrale, chi immaginò lo scioglimento stupendo del *Supplizio d' una donna* l' avrebbe trovato di certo. Ma aspettate la *prefazione* che il Dumas scriverà come suole, quando raccoglie in volumi le proprie commedie; egli vi dimostrerà che lo scioglimento scelto da lui, e il quale v' è parso, se anche verosimile a rigor di termine, singolare e inconchiudente, perchè non proviene dall' azione e non la termina, è invece il solo che sia sillogistico.

« Mi avviene spesso, son parole sue, dopo aver condotto il dramma tanto lontano quanto si può nella deduzione fatale d' una passione o di un carattere, di ricondurlo subitaneamente e finalmente alla sua conchiusione logica; logica non già rispetto al personaggio individuo e contingente, ma alla umanità permanente ed eterna. » Ossia, in parole più semplici, il Dumas reputa lecito d' intervenire, lui, con la volontà sua nell' azione e dirigerla, troncarla a suo modo; di disciplinare e svolgere i sentimenti dei personaggi non secondo suggerisce la osservazione, ma secondo impone l' idea. Non importa neanche, penso, notare come questa teorica contradica all' altra, la quale vuole nella commedia « la logica unisca il punto di partenza con il punto d' arrivo. » Di autore mediocre o negligente si potrebbe credere che senten-

dosi impastoiato dalle regole austere insegnate prima, ne escogitasse poi altre per ogni verso più comode; al Dumas che è, volere o non volere, il rinnovatore del teatro contemporaneo, si può invece osservare che il suo metodo distrugge le ragioni dell'arte e i criteri coi quali può essere giudicato il lavoro dell'artista. Perchè in nome dell'umanità permanente e secondo l'*idea* di misericordia, Lady Macbeth può benissimo da un giorno all'altro entrare in un convento di cappuccine; in nome dell'umanità eterna e secondo l'*idea* di carità, Arpagone può benissimo di punto in bianco regalare tutto il suo agli Ospizi marini. Io non mi varrò dell'autorità degli antichi; se non ci fosse salute fuori della via tracciata da loro, l'opera de'moderni sarebbe uggiosa ed inutile; l'arte può, deve rinnovarsi, non mutare bensì la natura sua. Siate nelle forme rivoluzionari, dantoniani anzi: audacia, audacia, audacia; ma poichè la commedia è, nè sarà mai altro che la rappresentazione della vita; nel dipingere i sentimenti, nello esporre la successione degli atti umani siate, se non vi dispiace, conservatori: logica, logica, logica; quella, ben inteso, di prima.

Non so quale *idea* sovrasti alla riconciliazione dei coniugi Riverolles; a chi non è nei segreti dell'autore essa pare un ripiego, irrazionale per giunta, che non termina, ma interrompe l'azione,

anzi la riconduce al punto nel quale ebbe principio. Francina la quale si sente umiliata vedendo le donne che il marito praticò da scapolo; « agitata » secondo la signora Smith, « insopportabile » secondo Luciano a cagione di quelle gelosie retrospettive; s'induce a fare tutto ciò che fa, soltanto perchè teme d'essere ingannata. Delle due cose ch'ella poi afferma « imperdonabili e indimenticabili, » la propria infamia e il tradimento di Luciano, una sussiste: il tradimento; perdonabile sì, dimenticabile no; perchè, e il Dumas che è osservatore acutissimo lo sa meglio di noi, quando si tratta di sentimenti di questa natura, si dimentica forse alla lunga ciò che si è risaputo; ciò che si è visto non si dimentica mai. Mai. E Francina ha visto Luciano baciare sul collo Rosalia Michon. O ella muta ad un tratto dunque l'indole altera, violenta, vendicativa, suscettiva, o non c'è sire di Pontamafrel che tenga; i venticinquemila franchi di trine che Luciano comprerà per consiglio del marchese padre, non varranno a coprire agli occhi di lei i capelli biondi che vide sciogliere quella sera, a quel teatro, in quel palco, da quell'uomo. Può darsi che m'inganni; sarà nondimeno prudente che Annetta moltiplichi le sue cure per l'erede dei Riverolles; se quel bambino muore, temo forte che la casata si estingua.

Luciano invece farà d'ora in poi sicuro il comodo proprio. Primo punto, non fu mai persuaso di meritare nè rimproveri, nè vendette: pochi minuti innanzi che la riconciliazione avvenga, quando ancora può ragionevolmente temere che il racconto di Francina sia vero da cima a fondo, descrive in santa pace a un amico gl'incidenti della sera passata con la Michon. « Perchè tanto fracasso? Pazienza se si trattasse di una cosa nuova! Ma da Rosalia non ci andavo, ci tornavo; Rosalia non conta! » Inoltre egli ha oramai la prova che, qualunque cosa faccia, la pena sola paventata da lui — la pena del taglione — Francina non gliela infliggerà, perchè la fermezza del dovere e la nobiltà dell'orgoglio vincono in lei la bramosia di vendetta. La sola arma che avesse contro di lui, Francina l'ha spezzata con le proprie mani. Se anche egli si guardi dall'« andare ». il « tornare » agevole solleticherà la sua natura molle e la sua incoscienza di idiota.

IV

Poichè ogni commedia del Dumas è opera di filosofia sociale, resterebbe a esaminare la tesi. Io, che mi dolgo di esser nato ai tempi del teatro apostolico e polemico, non lo farò, pago di poche osservazioni soltanto.

Il Dumas ha impreso a cauterizzare con ferro rovente la tabe della società moderna, quella che a suo credere ne invade e corrompe tutto quanto l' organismo: l' adulterio. Dopo avere tragicamente punito l' adulterio della moglie nella *Diane de Lys* e nella *Femme de Claude*, dopo averlo dipinto angoscia disperata nel *Supplice d'une femme*, consuetudine sordida e fastidiosa nell'*Ami des femmes*, espose e castigò nella *Princesse Georges* e nell'*Etrangère* l'adulterio del marito. La società che nell' un caso proscrive e nell'altro sorride, che condanna la moglie e assolve il marito è, secondo lui, ingiusta. Egli, il quale frequenta i santi padri e trae da loro spesso immagini e sentenze, pensa con san Girolamo che « ciò che la legge divina prescrive a uno degli sposi è, per ciò solo, comandato ad entrambi. Altre sono le leggi dei Cesari, altre quelle di Cristo; altri i precetti di Papiniano, altri quelli dell' apostolo Paolo. » E Paolo che così in Antiochia come in Grecia concedè ai due sessi gli stessi diritti mistici e impose loro gli stessi doveri, scrisse: « Non v'è più ebreo, nè greco, nè uomo libero, nè uomo, nè donna; perocchè voi non siate tutti che uno in Gesù. » E sta bene; e lasciando da parte i santi padri, per considerare soltanto le necessità dell'ordine sociale, la verità di questo principio è accolta da chiunque, repudiata la teo-

rica tradizionale della inferiorità della donna, si attiene alla scientifica, secondo cui l' uomo e la donna, non eguali, nè diversi, ma complementari, rappresentano nel matrimonio l'unità umana rispetto alla società; è però singolare la propugni il Dumas, che definisce la donna « un angelo di scarto, » un « essere incompiuto e passivo » creato dalla natura per la sottomissione in cui la società deve mantenerla. « L'uomo è lo strumento di Dio, la donna è lo strumento dell'uomo. *Illa sub, ille super*. Di qui non s' esce. »(1)

Ma non ci cacciamo in ginepraì. A me preme notare questo: che il famoso intento didattico, il quale Dumas si propone e che è, secondo lui, la ragione, la forza e la vita di ogni lavoro dell'arte, nuoce all'arte e non giova alla filosofia. Le tesi del Dumas si oppugnano con altre sue tesi. Quando Francina minaccia la pena del taglione al marito, quando gli fa credere di aver tradotta in realtà quella minaccia, ha torto secondo le teoriche dell'autore. Luciano potrebbe risponderle che le infedeltà del *Conte di Lys* non gli tolsero il diritto di uccidere l'Aubry; dirle, valendosi di parole del Dumas istesso: « Ah! voi vi lagnate che il marito vi trascura? Ah! voi invocate le sue infedeltà per giustificare le vostre? Ma non c' è nes-

(1) Prefazione dell'*Ami des femmes*.

suna relazione, signora mia, tra i vostri dolori, le vostre gelosie, le vostre delusioni, e il piccolo atto spasmodico che è tutto quanto l'adulterio. Non mi venite a parlare dei bisogni dell'anima, non cedeste che ai sensi. Voi non avete diritto di opporre infedeltà a infedeltà, perchè voi siete donna e il cervello e le viscere della donna non danno forma se non a ciò che l'uomo vi depone. Voi potete divenir madre e ricevere e portare nel seno, nutrire col vostro latte e col vostro sangue un fanciullo; e io voglio che sia mio il fanciullo che partorirete, il quale amerò, per il quale lavorerò. Questa è la legge fisica, questa è la legge sociale. »[1]

Potrei aggiungere citazioni a citazioni, ma è tempo di conchiudere. C'è, secondo me, una verità facile a dimostrare anche senza scriverci su una commedia; questa: che nel breve àmbito di una rappresentazione teatrale il problema si pone e si risolve; ogni caso per conseguenza fa legge: e siccome i casi gl'immaginate voi, autori drammatici, così v'è facile dedurre tutte le leggi che più vi accomodano.

A spremere tutto intero il teatro di Dumas, per esempio, dalla *Dame aux camèlias* sino a

(1) Prefazione della *Dame aux camélias*, pag. 37.

Francillon, ecco il succo morale che se ne trae. La cortigiana ama; usatele misericordia; se l'esempio di Marion Delorme non vi basta, mirate Margherita Gautier. La ragazza ama; se diviene madre perdonatele cristianamente come il Bardannes a Dionisia,(1) come il Montaiglin a Raimonda.(2) Ma nessuna indulgenza agli adúlteri che non amano mai. Volete sapere che cos'è l'adulterio? A voi, guardate: Cesarina Ruper,(3) ladra, infanticida, pronta a vendere sè, la famiglia, la patria. A voi: il Principe di Birac che compromette il suo nome e profonde il patrimonio non suo, per Silvania di Terremonde, avida, superba, malvagia.(4) A voi....

Benissimo; ma a quel modo istesso che non a tutte le cortigiane toccano i casi di Margherita Gautier, che non tutte le ragazze traviate divengono Dionisie o Raimonde, così non tutti i mariti sono principi di Birac, non tutte le mogli Cesarine o Silvanie. La *passione* c'è; nulla giova veniate ad insegnarci che l'uomo, il quale, invece di essere Socrate o Colombo, si riduce ad essere

(1) *Denise.*
(2) *Monsieur Alphonse.*
(3) *La femme de Claude.*
(4) *La Princesse Georges.*

Otello o De Grieux non è l'uomo « totale » ma l'uomo *parziale*, che ha perduto la nozione della propria origine e del proprio fine. (1) A buon conto non è Socrate chi lo desidera, nè alcuno desidera essere Otello; anzi se Otello e il De Grieux non ci fossero, se tutti gli uomini fossero « totali » che è quanto dire perfetti o quasi perfetti, Socrate avrebbe poco da fare e sarebbe poi inutile addirittura la commedia educatrice. La passione c'è a questo mondo, ce l'avete trovata e ce la lascerete, nonostante le commedie, le tesi, le prefazioni. Di che si componga, ci sarà grato impararlo da voi analizzatori di professione; noi intanto sappiamo che è angosciosa spesso, tragica qualche volta. Voi potete studiare i suoi motori psicologici o fisiologici, opporle il dovere, adoperarvi a trattenerla sulle chine paurose con tutte le forze delle quali dispongono l'opinione morale, la legge, la religione; il personificarla in una sgualdrina o in un codardo, per esporla poi ai dispregi o agli sghignazzi del pubblico, sarà forse zelo meritorio di apostolo, sincera ponderazione di filosofo non è certamente.

Se non che :

Il y a avec le ciel des accommodements;

(1) Prefazione all'*Ami des femmes*.

ce ne debbono essere dunque anche con i commediografi. Il Dumas è disposto a consentire che non sempre le parole d'un sindaco abbiano tanta efficacia da isterilire il germe della passione. « Capisco che voi amiate un uomo il quale non è vostro marito e che siate desolata di non esservi imbattuta in quello prima che in questo. Ma.... voi non dovete cercare in lui che l'essere sacro, il compagno dell'anima, non dargli se non ciò che non deste a nessuno: la vostra fiducia, la vostra stima, il vostro pensiero, ciò che vi ha in voi di divino e di eterno! »(1)

A questo dunque si riduce tutto il vostro sistema? Questo crede più *vero* l'artista, e più morale il pensatore? Oh! noi ammireremo ancora le molte commedie vostre bellissime, l'andatura signorilmente rapida, la nitidezza volteriana delle vostre prose; ma lasciateci sorridere della vostra filosofia, la quale si contenta di consigliare, unico scampo a una società che ruina nella corruzione, gli amori almanaccati dal *Giovinetto* del Giusti e vagheggiati dalle *Précieuses*. Un vostro precursore nella osservazione sottile e nella felicità dell'arguzia non vana li vide cotesti amori due secoli fa e li descrisse. È lecito a me esortare Ales-

(1) Prefazione alla *Dame aux camélias*. — *L'Etrangère*, atto II, scena V.

sandro Dumas che rilegga il Saint-Evremond? *Si vous voulez savoir en quoi les précieuses font consister leur plus grand mérite, je vous dirai que c'est à aimer tendrement leurs amants sans jouissance, et à jouir solidement de leurs maris avec aversion.*

Febbraio 1888.

UN PROCESSO

Enrico Becque - Marco Praga

Se i magistrati non ci provvedono una volta per sempre, l'ufficio di critico drammatico (è propriamente un ufficio? una professione non è, un mestiere non dovrebbe essere....) diverrà assai malagevole ad esercitare; e lo eserciteranno soltanto coloro che han terre al sole o nel forziere cartelle del debito pubblico. Perchè Francesco Sarcey osò di censurare nell'appendice del *Temps*, la *Parisienne*, commedia di Enrico Becque, questi lo ha citato innanzi a' tribunali e chiede compensi, di danaro s' intende, a' danni che il critico gli cagionò. « Voi avete, così discorre il Becque vantandosi di ragionare, voi avete censurato il lavoro *prima che lo rappresentassero*, sviato e sobillato il pubblico, nociuto insieme alla mia fama e alla mia saccoccia; arrecato a me danno morale e materiale ad un tempo. Per rifarmi dell'uno bisognerà aver pazienza e appellarsi al solito tribunale

della posterità; per l'altro invoco la sentenza del tribunale civile, e domando il rimborso di quei *diritti d'autore*, che senza il vostro articolo avrei di sicuro intascati. — Non deve esser lecito di distruggere con un articolo, che vi costa tre ore, le speranze che uno scrittore ha vagheggiato per un anno di seguito, l'opera nella quale egli pose cure lunghe e amorevoli e ogni sforzo dell'ingegno e ogni forza della volontà; soprattutto poi non deve essere lecito di togliergli il frutto pecuniario che se ne aspettava. »

Se le cose stessero come il Becque le racconta: se il Sarcey o travestitosi da pompiere, o corrompendo la coscienza immacolata di una *ouvreuse de loges*, fosse riuscito a penetrare nel teatro, intanto che gli attori provavano la *Parisienne*, e uscito di là fosse corso a straziare autore e commedia nell'*appendice* del suo giornale, certamente egli, anche astrazione fatta dal rispetto che ogni buon cittadino deve all'uniforme de' pompieri e alla virtù delle *ouvreuses*, avrebbe commesso atto assai riprovevole. Ma le cose non stanno a questo modo. La *Parisienne*, che ora tentava la prova suprema sulle magne scene della *Comédie*, fu già rappresentata alla *Renaissance* nel 1885 e sin d'allora stampata a spese (è curioso a sapersi) di Alessandro Dumas; nel 1888 fu *ripresa*, come dicono, al *Teatro libero* dell'Antoine; sì che il pubblico ebbe

agio più che sufficiente di udirla, leggerla e giudicarla a sua guisa. E appunto nel trattare di quel secondo esperimento, il Lemaître, critico presso alcuni tanto autorevole quanto il Sarcey, sentenziava che la commedia del Becque era delle più originali fra quante se ne scrissero da mezzo secolo, *fina, gaia, commovente, vera ed umana.* (1)

Io tremo e fremo ripensando a tale disparità di giudizi e, per quanto abbia in uggia le citazioni stantie, l' *incidit in Scyllam* sgorga spontaneo dalla penna intimorita. Imperocchè, se tanto può il critico, se i danni i quali egli cagiona esercitando lo sconfinato potere debbono compensarsi in lire, soldi e denari, chi può guarentire che come l' autore una volta, un'altra non si rivolga ai magistrati lo spettatore? « Io vi leggo ogni settimana, signor Lemaître, con religiosa attenzione: mi fido dell'opinione vostra, accolgo a occhi chiusi i vostri suggerimenti. Voi mi diceste che la *Parisienne* era un capolavoro, ed io, in una sera gelida di novembre, dopo pranzo, col boccone alla gola, ho lasciato la mia stufa e le mie pantofole, mi sono strappato dal seno della famiglia, ho traversato in *omnibus* con presentissimo pericolo della salute le brumose vie di Parigi per scendere dalle latitudini di Batignolles alla piazza del *Palais-Royal.*

(1) *Impressions de théâtre,* III, 237.

O delusione amarissima! Mi prometteste godimenti intellettuali ineffabili, mi sono profondamente annoiato: vantaste gaio e commovente un lavoro il quale non è se non la esposizione di ogni maniera di turpitudini; originale una commedia che ha per protagonisti un marito ingannato e una moglie civetta, ossia quanto v'è di più usuale, di più rancido sul teatro.... Rifatemi la spesa dell'*omnibus* e del biglietto d'ingresso: circa al pericolo dei reumi e alle neglette gioie domestiche, mi rimetto, per valutarli, alla saviezza del tribunale. »

Se si trattasse d'un caso solo, non metterebbe conto discorrerne: ma già l'Aicard, e l'Hennique, poi che il Sarcey ebbe espressa la opinione propria sui loro drammi, escogitarono di muovere lite contro di lui per *danni e interessi*. Si trattennero dal farlo, dicono, perchè alcuno li avvertì che eglino, i quali propugnano la libertà dell'arte, tentavano violare la libertà della critica. Che critica e che arte! Si tratta nè più nè meno che della libertà della stampa. Perchè sarà vietato di dimostrare irrazionale l'andamento d'un'opera scenica e consentito invece di censurare, che so? l'andamento del servizio ferroviario? Perchè, in nome di qual privilegio, si potrà asserire che un ministro è inetto e non sarà lecito affermare che un commediografo ignora gli elementi dell'arte sua? Gli allori della scena sono forse più ambiti

di quelli che si colgono nell'arringo politico, un portafogli è agli occhi de' molti meno prezioso di una felice commedia? Statistiche facili a compilarsi attestano che coloro i quali aspettano di divenire ministri tollerati sono assai più di quanti attendono a farsi scrittori eccellenti.

Un tempo, ben altre trepidazioni travagliavano gli animi degli scrittori drammatici. O notti vegliate nel vagheggiare la immagine sacra dell'arte, o sogni febbrili, o fulgente e fuggente fantasima della gloria! Che affanni all'alzare della tela, che angosce o che gaudi, secondo ch'essa calava o bruna ne' silenzi come panno mortuario, o smagliante tra' plausi come clamide regale! Allora a ricorrere a' tribunali, contro ai verdetti del pubblico e ai giudizi della critica, non ci pensava nessuno: perchè neanche i giudici efferati, neanche i Cremani e i Salvotti valgono a distribuire la fama. Oggi bensì che aperte vittorie o segreti trionfi non sono più, nè possono e s' intende, compenso bastevole; or che si tratta di *diritti d'autore*, cioè di una questione commerciale soltanto; or che nel naufragio (*la scena è un mare instabile*, insegna Felice Romani per bocca di Scaramuccia), se il fragile scafo perisca, si vuol salvo il carico almeno, un solo rimedio, senza tanti tribunali, ai guai onde il Becque si duole mi pare vi sia; e lo suggerisce (tropo non fu mai più fecondo)

la metafora istessa che ho adoperato. Perchè, come si assicura una nave la quale minacciano gli agguati delle sirti e i furori dell'oceano, non si assicurerà una commedia che pur essa pericola per le bufere delle platee e le secche dell'*appendice?*

Quali argomenti addurrà in sostegno della propria tesi l'avvocato del Becque, il quale affermano ricco di dottrina e d'ingegno? Forse questo: che l'*appendice* non ha da lagnarsi se si chieda di restringere la sua libertà, essa che non fiorì se non a scapito della libertà. L'argomento poco varrebbe, ma il ricordo storico tornerebbe opportuno: perchè se fosse nata in altri tempi, o altrimenti, l'appendice non avrebbe in Francia la stragrande autorità della quale è risibile che il Becque si lagni, ma che essa ha indubbiamente, essa che guida a sua voglia il pubblico e foggia il gusto e la opinione dei più.

Quando il giornale politico sorse in Francia nel 1789, venne in uso di enumerare in un breve spazio a piè della prima pagina gli argomenti onde l'assemblea aveva deliberato discutere il giorno dopo. I giorni, rari, a dir vero, ne' quali l'Assemblea si riposava, quello spazio, che già chiamavano *feuilleton*, conteneva succinte notizie de' teatri di Parigi. In seguito, allorchè a malapena le pagine bastarono a dare notizie della guerra e ragguaglio del portentoso e terribile lavorìo della Convenzione,

il *feuilleton* fu soppresso, nè riebbe il suo posto se non al principiare del Consolato; angusto dapprima, ampio al prepararsi dell' Impero, più ampio, via via, quando, vietata ogni discussione intorno la pubblica azienda, al giornale cui si negava l'accesso del fòro, non altro rifugio rimase oramai che il teatro. Allora il Bertin, il quale aveva dai fratelli Baudoin comprato il privilegio di un umile fogliucolo, il *Journal des dèbats*, scampato in ragione appunto dell'umiltà sua alla proscrizione universale, il Bertin si sovvenne di un vecchio discepolo del Fréron, cooperatore di lui nell'*Annèe littèraire*: il quale impaurito dalla rivoluzione s'era così bene nascosto che i più lo credevano morto da un pezzo. E l'abate Géoffroy prese a scrivere nei *Dèbats* le appendici teatrali che furono la fortuna prima di quel foglio e procacciarono a lui tanta autorità da farlo il più temuto uomo della Francia, scrive un contemporaneo, dopo l' Imperatore: tanta fama che la sua morte, avvenuta nel 1814, si lamentò da professori nelle pubbliche scuole come grande iattura delle lettere, e in ogni collegio agli alunni di rettorica fu dato per argomento di composizione l'elogio del critico illustre. Per lui e con lui l'appendice teatrale acquistò sin d'allora tale importanza, che uomini i quali si proponevano giungere a'più cospicui uffici dello Stato, il Walewski, il Duvergier de Hauranne, il Thiers, chiesero modo

e occasione di farsi noti all'*appendice*, cresciuta in onore più tardi per opera di scrittori insigni. quali il Nodier, il St. Victor, il Gautier, il Janin. il Vacquerie, il Meurice. Nè si esagera dicendo che la più gran parte del pubblico parigino in materia di teatro pensa col cervello degli appendicisti. i quali esso reputa meglio autorevoli : e che se due o tre di loro s'incapriccissero nel distogliere il pubblico dall'udire una data commedia. quantunque eccellente, essa sarebbe una commedia perduta a Parigi, che è quanto dire in tutta la Francia, cui Parigi detta legge così in questa come, pur troppo, in altre moltissime e più gravi faccende.

Da noi ho udito spesso lamentare la disparità de' giudizi pronunziati dal pubblico e dalla critica delle diverse città intorno ad una stessa opera drammatica: lamentare che una commedia accolta con gran plauso a Roma sia caduta a Milano e risorta a Napoli, per precipitare ancora a Firenze. A mio credere, queste felici autonomie sono invece una guarentigia di finale equità : impediscono o fanno vani i raggiri delle combriccole, e preparano, affrettandole, le pacate e supreme sentenze del tempo. Nè d'altra parte mancò mai il suffragio di platea alcuna al *Goldoni e le sue sedici commedie*, al *Travetti*, ai *Mariti*, al *Moroso della Nonna*, all'*Arduino d'Ivrea*, al *Nerone*, a quanti altri lavori veramente lo meritarono. In

ciò siamo più spregiudicati e più liberi dei Francesi: il critico non è per noi se non uno spettatore che pronunzia ad alta voce la opinione propria: il pubblico la giudica a quel modo istesso onde giudica il lavoro cui essa si riferisce, e le strambe querele che il Becque muove contro il Sarcey sono in Italia impossibili.

Ho detto pensatamente strambe e non mi disdico, sebbene il mio giudizio intorno alla *Parisienne* differisca alquanto da quello che ne dette l'eminente scrittore del *Temps*. Mi accordo volentieri col Lemaître; a senso mio la *Parisienne* è davvero una delle commedie più originali fra quante se ne scrissero da venti anni in Francia; l'opera di un osservatore, pessimista, sì, alla guisa del La Rochefoucauld, ma profondo ed acuto; di un artista ricco d'ingegno cui nessuna audacia sgomenta, ma che tra le audacie sue, non oltrepassate, anzi non osate mai sulle scene contemporanee, sa serbarsi fino e squisito.

Non è possibile raccontare la *Parisienne*, commedia senza intreccio, senza incidenti, e solamente intesa alla rappresentazione di un carattere, alla descrizione di un *ambiente* morale.... o immorale che sia. A darne un'idea, meglio che la esposizione della tela assai tenue, gioverà la lettura della scena, con la quale la commedia ha principio e che io tenterò di tradurre alla meglio.

Clotilde e Lafont

All'alzarsi della tela la scena è vuota. Clotilde, col cappello in testa, entra rapidamente: ha una lettera in mano. Va al tavolino, nasconde la lettera sotto la cartella, poi si dirige alla scrivania e finge di chiuderla a doppio giro. Lafont entra, posa il proprio cappello e muove verso Clotilde agitato, contenendosi a malapena.

Lafont. Apritemi quella scrivania, e datemi quella lettera.

Clotilde. No! (*Pausa*).

Lafont. Aprite quella scrivania e datemi quella lettera.

Clotilde. Ho detto di no.

Lafont. Di dove venite?

Clotilde. Ah! Passiamo, pare, a un altro argomento.

Lafont. Sicuro: a un altro argomento. Vi domando di dove venite.

Clotilde. Ve lo dirò poi. Vorrei che prima vi guardaste nello specchio per vedere la mutria che fate. Non siete bello, mio caro. — Mi piacete più quando avete il vostro aspetto normale. Come finiremo se vi riducete in cotesto stato per un disgraziato biglietto, che il primo venuto può aver la bizzarria di mandarmi?

Lafont. Aprite quella scrivania, e datemi quella lettera.

Clotilde. Ve la darò. Voi dovete riflettere che se queste scene si ripetessero frequentemente, finiremmo con andare voi per un verso ed io per un

altro. Non sono disposta a sopportare un interrogatorio ogni volta che metto il piede fuori di casa.

Lafont. Di dove venite?

Clotilde. Ma siate logico almeno. Vengo da un appuntamento, secondo voi? E allora mi pare improbabile che tornando io trovi a casa una lettera dell'uomo che ho lasciato pochi momenti fa.

Lafont. Aprite quella scrivania, e datemi quella lettera.

Clotilde. Voi scherzate, spero.

Lafont. Non scherzo.

Clotilde. Ah! dunque.... sospettate sul serio?

Lafont. È probabile.

Clotilde. Sta bene: volete così? E così sia. (*Fruga lentamente nella tasca del vestito: ne trae un fazzoletto, un taccuino, un mazzo di chiavi; ripone il taccuino e il fazzoletto; getta le chiavi per l'aria.*) Aprite da voi.... (*Lafont resta immobile, irresoluto*). Via, raccattate e aprite. Quando uno comincia deve andare fino in fondo. Bisogna dimostrare di essere uomini (*Lafont si risolve, e fa per raccogliere le chiavi*). Badate a quello che fate. Se toccate coteste chiavi con la punta delle dita.... non avrò io a pentirmene; ve ne pentirete voi.

Lafont. (*Titubа: raccatta le chiavi e gliele dà*). Ripigliate le vostre chiavi.

Clotilde. Peggiora, lo sapete?

Lafont. Che cosa?

Clotilde. Il vostro male.

Lafont. Che male?

Clotilde. M'ero accorta di già della vostra sorveglianza e mi spassavo nel vedervi tanto affaccendato per nulla. Finora bensì non c'era niente a ridire. Gelosia sì, ma gelosia amabile che lusinga l'amor proprio d'una donna e la diverte. Ora le cose mutano: la vostra gelosia diventa stupida, grossolana, di quella che ci ferisce profondamente e che se si perdona la prima volta la seconda non si perdona. — Lo farete più?

Lafont. Clotilde!

Clotilde. Lo farete più?

Lafont. No.

Clotilde. Meno male. (*Pausa*).

Lafont. Clotilde!

Clotilde. Che c'è?

Lafont. Mi volete bene?

Clotilde. Oggi un po' meno di ieri.

Lafont. Desiderate di farmi contento?

Clotilde. Mi pare di avervelo provato.

Lafont. Ho paura di tutti questi giovanotti che vi girano attorno....

Clotilde. Avete torto: chiacchiero con questo e con quello: vòltati in là, non mi ricordo più nemmeno come sien fatti.

Lafont. Non vi ricordate di avere, forse senza volere, incoraggiato qualcuno che si sia poi creduto in diritto di scrivervi?...

Clotilde. Nessuno.

Lafont (*raccomandandosi*). Aprite quella scrivania e datemi quella lettera.

Clotilde. Quella lettera è della signora Beaulieu, amica mia, virtuosissima donna nonostante il suo fare, e il suo aspetto di spensierata. So ciò che ella mi scrive e ve lo dirò quando non mi tormenterete più per saperlo.

Lafont. Clotilde!

Clotilde. Dunque?

Lafont. Siete buona?

Clotilde. S'intende.

Lafont. La testa è quieta?

Clotilde. Testa e cuore, quieti tutti e due.

Lafont. Pensate a me, Clotilde, e pensate a voi. Ricordatevi che una imprudenza si fa presto a commetterla, ma a ripararvi non si riesce mai. Non vi lasciate traviare dai capricci, dalla smania delle avventure che fa tante vittime in oggi. Resistete, Clotilde, resistete. Serbandovi fedele a me, sarete rispettabile e onorata: il giorno nel quale mi ingannaste....

Clotilde (*interrompendolo*). Zitto! ecco mio marito.

Impostata così la commedia, ognuno di leggieri intende in che consista la novità sua e quanto rigida censura del costume essa, sotto le crudezze de'suoi svolgimenti, contenga. Fino a qui, l'osservò e lo disse con grande lucidità di parola il Lemaître, le commedie dell'adulterio ebbero tutte il medesimo punto di partenza: il matrimonio quale lo istituisce la legge religiosa o la civile; per

l'arrivo dell'amante, s'iniziava l'azione, e tra gli opposti sentimenti de' personaggi, e nella battaglia dell'affetto e del diritto contro la passione o la corruttela nascevano le peripezie e si preparava la catastrofe. Il Becque invece incomincia la commedia sua dove le altre finiscono: l'amante si è già insediato nella casa altrui non soltanto, ma si arroga di tutelarne egli il decoro: al matrimonio legittimo un altro se n'è sovrapposto con gli stessi diritti, le stesse consuetudini, gli stessi guai; e l'amante e la moglie si adagiano in quella unione, come se veramente fosse una istituzione normale, unione alla quale nulla manca, del rimanente, se non la benedizione del parroco o l'autenticazione del sindaco: formalità! Quando Clotilde si stacca da un nuovo amante, il Simpson, che è il secondo, ma che ella considera il primo, se ne stacca non già per sentimento del suo dovere di moglie, ma perchè le cuoce di dare un dispiacere al Lafont. E il comico aspro ma vivace di tutta la commedia proviene da ciò: che i due amanti parlano ed operano come se la loro condizione reciproca innanzi alle leggi morali, sociali e civili, fosse condizione regolare ed onesta.

E nuovo è il personaggio principale: la donna così guasta dall'educazione, dall'esempio, dal mondo in cui vive, che corrotta e ipocrita non si accorge neppure della corruzione e della ipo-

crisia; e vuol bene a suo modo al marito, e si inquieta perchè l'amante non lo ama anch'egli abbastanza: sprovveduta d'ogni senso morale, ma curante delle pratiche religiose, massaia ordinata e avveduta, incapace di passione, senza neanche i forti impulsi dell'istinto: creatura inconsciente, frutto marcito sull'albero che il tarlo corrode, portato naturale e pauroso di un incivilimento che si disfà.

Il pubblico di Parigi non fece, come ho detto, buon viso alla *Parisienne:* il Becque ne incolpa il Sarcey: il pubblico di Torino che dei giudizi del Sarcey non si occupa più che tanto, accolse anch'esso arcigno la nuova commedia. Credo che l'esser troppo nuova le nuoccia da un lato: nuova nella situazione, ne'caratteri, nello svolgimento, nella fattura, nel metodo, nel dialogo efficacissimo ma di una sobrietà inconsueta e forse soverchia: dall'altro le nocque di sicuro l'annunzio pomposo che i troppo zelanti partigiani del Becque ne fecero. Doveva essere nientemeno che il segnale di una rivoluzione nella letteratura drammatica. Solite storie! In poco più che cinquant'anni, dalla *Cristina a Fontainebleau* del Souliè, fino agli *Eredi Rabourdin* dello Zola, di coteste rivoluzioni se ne strombazzarono in Francia una diecina a far poco, e, su per giù, l'antica compagine della commedia rimase sempre la stessa. A quella commedia del

Becque non altra forma conveniva se non quella ch'egli le ha dato: poichè l'intento suo era di minutamente descrivere un carattere, gl' incidenti, l'intrigo sarebbero stati un di più; e un errore lo andar cercando *situazioni*, quando il fine che egli si proponeva era di lumeggiare la situazione unica che è ragione e fondamento di tutto il lavoro. Ma che tutte le commedie abbiano ad essere d'ora in poi dialoghi fra tre personaggi, che il pregio di un lavoro drammatico debba consistere nella sua nudità, che nodo, sospensione, catastrofe sieno vecchiumi da lasciarsi in un canto; e perchè una volta così piacque di fare al Becque e gli giovò, una commedia debba sempre, se vuol esser perfetta, ricondurre l'azione là donde si mosse, questo è difficile credere e sarà più difficile dimostrare.

Nondimeno già si parla di *rinnovamento* e di *scuola;* già in Italia si assegnano al Becque i discepoli: Marco Praga primo fra tutti.

Il Praga ha forte ingegno, e a percorrere la sua strada non gli è necessario badare dove gli altri abbiano posto il piede: vi cammina sicuro da sè. Nelle *Vergini* non veggo, neanche nella fattura, rassomiglianza alcuna con alcun lavoro del Becque: ci veggo, che è meglio, la dipintura reale, netta di uno stato, o di uno strato sociale, in Italia, che

io sappia, non ancora raffigurato con tanta efficacia di espressione e tanta vivezza di colorito; dipintura che fa tornare alla mente lo stupendo primo capitolo del *Pot-Bouille* dello Zola, senza che l'osservatore e il pittore italiano scapitino nulla per questo ricordo o in questo raffronto.

Ma la nuova commedia del Praga, dicono, è una imitazione della *Parisienne*. No. La *Moglie ideale*, rappresentata or è poco con felicissimo successo a Torino e accolta assai festosamente a Firenze, fu, non v'ha dubbio, scritta dal Praga dopo che egli ebbe letto il lavoro del Becque; la ispirazione venne di là, e sarebbe vano il negarlo: ispirazione, sì; imitazione, no. La protagonista della commedia italiana è in tutto diversa dalla protagonista della commedia francese, e, come personaggio scenico, sia detto con tutto il rispetto amorevole che merita l'ingegno e la operosità del Praga, le è di gran lunga inferiore.

In che consista la novità del personaggio, in che la novità della *situazione* immaginata dal Becque, ho già detto: o sbaglio, o altrettanta novità nella *Moglie ideale* non c'è: quivi anche si tratta del solito *menage à trois;* ma la donna del Praga non scioglie, come Clotilde Dumesnil, ella i vincoli e li riannoda poi, perchè, tutto ben calcolato, la consuetudine tranquilla le conviene più delle pericolose avventure; (*les femmes* — diceva

or son più che cent'anni la Staal-Delaunay — *les femmes tiennent à leurs agrèments encore plus qu'à leurs passions*); ella invece si adopera con ogni sforzo a conservare l'amante, e per conservarlo fa troppo più di quanto la prudenza consiglierebbe a Clotilde, e lo fa meno guardinga e con accorgimento minore; la fisonomia di Clotilde ha lineamenti precisi, quelli della *Moglie* del Praga sono invece alquanto indeterminati; l'indole dell'affetto, chiamiamolo così, che Clotilde ha per Lafont si manifesta sin dalle prime scene; l'indole affettiva del personaggio italiano non si conosce, non si deduce dalle parole e dagli atti suoi, neanche a commedia finita.

Inoltre, nella *Parisienne* il dialogo, sebbene conciso e rapido, ha frasi che lumeggiano mirabilmente il carattere dei personaggi; e nella *Moglie ideale* è rapido e conciso altrettanto, ma rilasciato, negletto, a mio parere, soverchiamente: il pregio principale della *Parisienne* e di cui non esiste traccia nella *Moglie ideale*, la fonte dalla quale sgorga il *comico* di quei personaggi, è il sarcasmo onde l'autore occulto li fustiga con le loro stesse parole, sì che intanto eglino si pavoneggiano nelle loro felici simulazioni, reciprocamente s'inchinano alle reciproche ipocrisie, senza avvedersene e stimandosi l'un l'altro persone dabbene, allo spettatore appaiono odiosi e ridicoli.

Comunque, anche la *Moglie ideale* ha i suoi meriti: il fare disinvolto, la misurata economia, la pratica della scena, la rapidità dell'andamento. In una parola, se la *Moglie ideale* non può dirsi che mantenga tutte le promesse delle *Vergini*, è giusto bensì dire che le conferma.

Gennaio 1891.

I DIRITTI DELL'ANIMA

DRAMMA IN UN ATTO

DI GIUSEPPE GIACOSA

Ricordo tuttavia una limpida, tranquilla notte d'estate. Il *Trionfo d'amore* recitato dalla Compagnia Morelli al Politeama di Pisa vi aveva ottenuto così felice successo, che le commedie più fortunate ne ottennero di rado uno simile. Alle festose accoglienze cresceva pregio e valore un fatto più volte accertato in quel teatro e in quell'anno: le gare municipali, frequenti ed acerbe nella vecchia, gloriosa città dell'Arcivescovo Ruggeri e del *Giuoco del Ponte*, cercavano allora occasioni e simboli dovunque potessero; e al Politeama, quando i palchi applaudivano, correva per le gradinate una, non so se irrefrenabile, certo irrefrenata bramosia di zittire.

Il signore di Monsoprano e di Pennino riuscì a soggiogare insieme Diana d'Alteno e i partiti pi-

sani: e palchi e gradinate lo salutarono vincitore con applausi concordi. Garbò al popolino quel forte e astuto giovinotto il quale fiaccava le alterigie femminili, e piegava le castellane innanzi a sè supplichevoli: le castellane superbe sempre, o chiuse nei manieri della Valle d'Aosta, o sdraiate nelle *calèches* fuor di porta alle Piagge. E piacque alle signore, come piacciono sempre loro i trionfatori, i quali piacciono appunto perchè trionfano e trionfano perchè piacciono.

Uscimmo dal teatro insieme il Giacosa ed io verso le dieci: quando spuntò l'alba, erravamo ancora tra gli oscuri silenzi della città. A quel tempo — quante generazioni passarono? — anche a me era cura e delizia il

rimuginar l'eterno
tema dell'arte;

per un verso martelliano venuto a modo mio avrei senza rammarico rinunziato a' miei diritti politici — o follia! — persuaso che si durerà a leggere ed ammirare il Molière, quando di parecchi ordini del giorno, che cagionarono le crisi ministeriali più gravi, non si ricorderà più nessuno. O giovinezza inesperta!

Ma non divaghiamo.

Degli autori drammatici ne ho conosciuti molti; fra gli italiani del tempo mio tutti i più noti: e

non mi sono mai accorto che alcuno di essi dopo la prima fortunata rappresentazione di un proprio lavoro dubitasse della bontà, anzi della eccellenza dell'arte propria. Gli applausi danno alla testa; al romanziere, al poeta lirico, all'istoriografo, e via dicendo, la lode del pubblico giunge adagio, un po' alla volta: gli giunge insieme co' benevoli ammonimenti e con le censure maligne, sì ch'egli ha tempo a meditare le sentenze e a proporsi l'emenda. Ma al teatro, quando sette o ottocento persone vi battono le mani, vi dicono bravo sul viso, vi attestano subito e clamorosamente che le avete interessate e divertite con l'opera vostra, bisogna avere una molto delicata e scrupolosa coscienza d'artista per guardarsi dalle lusinghe, per vagliare i giudizi, per domandare a sè stessi quanto sia in quell'opera di forza e di vita. Il Giacosa in quella notte, senza pur censurarsi, s'interrogava: non s'era così inebriato degli applausi, che i fumi saliti alla testa gliela annebbiassero e gli impedissero di scorgere in tutta l'ampiezza loro gli orizzonti dell'arte. Sentiva che con la *Partita a scacchi* e col *Trionfo d'amore* s'era mosso fino allora in troppo angusti confini, che que' campi erano sterili ed egli gli aveva quasi mietuti.

Non importa io riferisca qui quella « conversazione al buio, » della quale, del resto, non ho

a mente i particolari; so che da allora il Giacosa mi apparve quello che s'è poi sempre dimostrato: uno scrittore che ha dell'arte un alto concetto, che può sbagliare e ha sbagliato talora; non mai bensì per desiderio di facili successi, per le frettolose negligenze di chi si crede sicuro del fatto suo. Ogni lavoro di lui fu un passo verso una forma d'arte più determinata, più individuale, più vera; quanto cammino dal *Conte Rosso* ai *Tristi amori*, dagli *Acquazzoni in montagna* alla *Resa a discrezione!* Il dialogo stesso, nelle prime sue commedie in prosa non di rado allobrogizzante, spesso turgido di ridondanze « letterarie, » divenne a mano a mano schietto, semplice, disinvolto, senza nulla perdere del suo nutrimento.

E, nondimeno, que' primi, singolari successi non si ripeterono: intorno a' nuovi drammi del Giacosa, i quali pure attestavano in lui più maturo l'ingegno, più acuta la osservazione, più sicura la percezione del vero, più squisito il senso dell'arte, non si adunò più quella universalità di consensi, onde egli fu festeggiato e incuorato dapprima. Certi ardimenti suoi parvero temerari, perchè inusati sulla scena, dove poi si tollerarono stolte e triviali temerità. Chi non ricorda con quale irosa musoneria si accogliessero anni sono, dallo allora schizzinoso pubblico di Roma, quei *Tristi amori*, i quali, tradotti per suggerimento

dello Zola da Paolo Alexis, ebbero poi così fausto incontro al *Vaudeville* di Parigi, e, volti in tedesco, al *Neues Theater* di Berlino?

E passi per il pubblico! oramai siamo tutti d'accordo che le sentenze sue benigne od avverse allo scrittore drammatico sono da tenersi in conto fino ad un certo segno; e perchè si possano reputar savie, debbono avere replicate conferme dal pubblico stesso e sanzioni dal tempo; ma la critica, o m' inganno, non tenne sempre, rispetto al Giacosa, il contegno che avrebbe dovuto. Lo so: e l' aver citato or è poco il Molière mi fa tornare a mente una opinione di lui: *Je tiens aussi difficile de combattre un ouvrage que le public approuve, que d'en dèfendre un qu'il condamne.* Ma ai tempi del Molière non c'erano giornali.... oh! quante grandi, immortali commedie se ci fossero stati! A ogni modo, per difficili che sieno gli uffici ai quali il Molière accenna, bisogna pur che la critica si rassegni qualche volta ad esercitarli. Essa non può far la parte del notaro soltanto e contentarsi di compilare processi verbali, di numerare le *chiamate*, di contare i biglietti d'ingresso. Se non è buona e non si adopera nel raddrizzare le storture altrui, nel correggere con pacatezza di giudizio l'errore di momentanee impressioni, io domando: a che è buona? Perchè, tra le altre cose (fu detto tante volte oramai!), l'Italia non ha un unico pub-

blico come la Francia, dove, quando quel di Parigi ha parlato, gli altri assentono servilmente o dissentono inutilmente. Da noi, in ogni maniera di arte, ciò che piace a un pubblico meridionale per la smagliante vivezza delle tinte, rischia di offendere gli occhi al toscano, che chiede prima di tutto purezza di linee e sobrie eleganze; al toscano, tanto restio a far buon viso alle novità. quanto è ad esse proclive il lombardo. Di guisa che se v' ha paese del mondo dove la critica possa esercitare sul pubblico una influenza veramente educativa, egli è appunto il nostro. Si può dire che la eserciti veramente così?

Ahimè! altri e più lontani ricordi! Rammento che nel 1856 (andavo tuttavia a scuola) fui condotto (come e da chi non rammento) negli uffici dello *Spettatore,* il maggiore dei giornali fiorentini d'allora, letterari tutti e settimanali, tranne il *Monitore Toscano*, che divulgava gli atti del Governo e le notizie dell'Indo-China. Dirigeva lo *Spettatore* Celestino Bianchi, poi segretario generale del barone Ricasoli, e vi collaboravano scrittori liberali d'ogni parte d'Italia. Piero Puccioni, non ancora, credo, inscritto nell'albo degli avvocati, oggi onore del fòro e senatore del Regno, vi faceva le rassegne drammatiche e le sottoscriveva: Virginio Angeli. S'era recitata in quella settimana al teatro del Cocomero una commedia

del Gherardi del Testa e lo *Spettatore* doveva, come era solito, trattarne prossimamente. Il giorno nel quale io varcai trepido la soglia del mezzanino di via Calzaioli, dove il giornale aveva posto i suoi modesti penati, il Puccioni e il Bianchi avevano appunto preso a discutere di quella commedia; quegli, se ben ricordo, dandone giudizio piuttosto severo, questi dimostrandosi desideroso di indulgere al lavoro anche, ma non tanto quanto all'autore, de' più rinomati allora e fecondi. Ciascuno dei due adduceva argomenti a combattere vigorosamente le obiezioni dell'altro: un vero e lungo dibattito. In qual modo andasse a finire, quale dei due contendenti trionfasse, nè so, nè mette conto di cercare: io ho narrato l'aneddoto soltanto a far manifesto come allora uomini come il Bianchi e il Puccioni mettessero molto scrupolo nell'esaminare, andassero molto adagio nel sentenziare; e allora la critica rispettata, perchè rispettosa di sè stessa e d'altrui, esercitava davvero sugli autori e sul pubblico quella influenza educativa che ho detto.

Nè a quel tempo soltanto: ma anche dopo che fu sorta la stampa politica e fino al 1870, di letteratura drammatica si trattò nell'*appendice* una volta la settimana; c'era dunque tempo a leggere il manoscritto della commedia nuova, a rifletteri sopra senza essere frastornato, a scrivere

con pace, senza il proto impaziente alla porta. Oggi le cose vanno in diverso modo, e, secondo il mio debole parere, non meglio. La commedia finisce alle undici, a mezzanotte l' articolo deve essere già sotto i torchi: ciò che preme non è lo ammannire vivande sane e nutrienti, ma il servirle calde. E se di ciò i palati si appagano, peggio per loro. Io dico soltanto che chi ha da buttar giù sentenze alla lesta, tra i clamori d'un ufficio di giornale, in quelle ore notturne nelle quali tutti i redattori vi convengono; chi a scrivere le *ultime notizie* raccolte o immaginate, chi a *stroncare* questo o quell' uomo politico, chi a presagire le sorti del Ministero; ha da essere un molto sapiente e fortunato uomo, se gli riesce di dare quelle sentenze non già secondo impressioni rapide, ma secondo giustizia, frutto di tranquille ponderazioni. E gli uomini sapienti son rari, e i fortunati anche più.

Le cose andando di questo passo, io mi metto, per dirla volgarmente, ne' panni dello spettatore; la sera avanti ho applaudito alla commedia e mi ci son divertito: all' albeggiare apro il giornale e leggo ch' essa è senz' ombra di verità nei caratteri, di garbo nel dialogo, inverosimile e stolta. Non avrò io il diritto di dire: « scusate: esistono i bacilli della demenza? se esistono, il teatro Valle, mettiamo, ne è pieno: perchè io sono stato còlto

da un accesso di demenza ieri sera e con me quanti applaudirono e si divertirono. E se i bacilli della demenza non esistono o non operano così prontamente, perchè io che ho udito la commedia, una sola volta, come voi, io che sono stato attento quanto voi: perchè il mio giudizio è sbagliato e il vostro no? Che tempo avete avuto per meditare? Io sono andato a dormire e voi a scrivere; c'è egli il caso che abbiamo sognato ambedue? Donde vi viene l'autorità, donde la sicurtà? Impressione la vostra, impressione la mia. E allora non dite: *è così*, dite: *così mi pare;* io dirò altrettanto, e l'opinione dell'uno varrà ciò che vale l'opinione dell'altro. »

Ma il giornale, obiettano, è fatto così: è necessario sia fatto così: *sit ut est aut non sit.* Il pubblico è avido di notizie, e il giornale, pena la vita, deve, prima di ogni altra cosa, tener conto dei desiderî del pubblico e, fin dove può, appagarli.

Ed io nego: certi desiderî, certi bisogni noi li inventiamo perchè ci fanno comodo. Che il pubblico desideri il giornale gli dia anche del teatro notizie fresche, e gli faccia sapere subito se la commedia nuova o il nuovo dramma ebbe felice o triste successo, lo credo: ma che pretenda giudizi lì sul tamburo, nego. Cronaca sì, critica no. Questa pare una questione piccola ed è gravissima. Si tratta di sapere se il giornale politico, che ora-

mai è il solo il quale giunga nelle mani di tutti, fatto così com'è, discorrendo delle cose dell'arte a quel modo che suole, giovi all'arte stessa o le nuoccia. Io dico che nuoce.

Ci pensavo appunto in questi giorni leggendo gli articoli pubblicati ne' giornali politici di Roma intorno al nuovo dramma del Giacosa: *Diritti dell'anima;* in alcuni de' quali articoli la tela, o, per essere più precisi, la *impostatura* del lavoro si descrisse assai diversa da quella che è: in altri si rimproverò all'autore di non aver dato dei personaggi e dell'antefatto notizie, che non soltanto si trovano nel dialogo, ma vi si trovano ripetute più volte.

Or bene: per quanto gli scrittori di quelli articoli sieno (io lo affermo per il primo) competenti ed arguti, che presa volete voi abbiano le censure loro, i loro consigli sull'animo d'un autore, il quale può dimostrare con le prove alla mano che la loro attenzione fu distratta, che una sola audizione fu loro insufficiente a farsi un'idea chiara dell'opera sua? Non muovo io, badiamo, censure, nè mi arrogo io di dare consigli: lamento per la decima volta che critici di giornali, i quali si spargono in tutta Italia a diecine di migliaia di copie, sieno costretti a adempiere così un ufficio, da cui molto utile potrebbero trarre gli autori ed il pubblico, e che a questo modo non fa se non crescere la

confusione delle lingue, in quella malinconica Babele che è il teatro italiano contemporaneo.

E veniamo a' *Diritti dell'anima*. Prima di tutto esponiamo l'argomento.

Paolo ha una moglie — Anna — e un cugino — Luciano. Paolo non ebbe mai occasione di sospettare la fedeltà dell'una, o la leale amicizia dell'altro. Un giorno Luciano parte per Londra: di lì a poco giunge notizia ch'egli si è ucciso con un colpo di rivoltella, lasciando tutto il suo allo spedale di Milano. Il console, trascelte le carte che si riferiscono alla eredità, manda al Ministero degli affari esteri le altre insieme col portafogli trovato addosso al defunto, e che il Ministero a sua volta rimette a Paolo, prossimo fra i parenti di lui. Questi sta per chiuderlo nella scrivania come un ricordo tristissimo onde gli si inacerba il dolore di quella perdita, quando lo coglie a un tratto la forte bramosia di investigare tra i fogli ch'esso contiene le cagioni di quel suicidio. che sono per tutti un mistero. Vi rinviene una lettera di Anna, così concepita: « *Mi scrivi che se non rispondo, tu ritorni immediatamente. Amo mio marito; ecco la mia risposta. Questa, solamente questa, per sempre questa. Ti supplico di non tormentarmi.* » Sotto queste brevi parole Luciano scrisse con la matita: *ricevuta oggi 20 giugno alle undici antimeridiane;* e si suicidò a mez-

zogiorno. Altre lettere che il portafogli contiene illustrano quella estrema, e ricostituiscono, a dir così, la storia della pertinace e profonda passione di Luciano, che da anni si affaticò inutilmente nella seduzione di Anna e inutilmente ne invocò la pietà.

Quella rivelazione sbalordisce Paolo: egli ama la moglie; se il matrimonio sedò in lui l'acutezza prima dei desiderî e mutò i fervori amorosi in affettuose consuetudini, ora gelosie vaghe, timori indistinti ridestano insieme desideri e fervori. Chiama Anna, la carezza, l'abbraccia; ella, che indovinò le cagioni del suicidio di Luciano, si svincola tra offesa e inorridita da quelli amplessi, rifiuta la proposta di partire per la Svizzera e di passarvi sola col marito il giorno del proprio onomastico; con le parole e il contegno alimentando il fuoco, che già nell'animo di Paolo divampa. Gli fa inutilmente promettere che non parlerà più di quel triste fatto; con mal celato rammarico consegna, richiestane, le lettere di Luciano che quegli distrugge: finchè traverso una sequela di scene, le quali sono altrettanti chiari e belli episodi delle intime battaglie che ognuno de' due combatte seco stesso, la naturale catastrofe si avvicina. Qui narrare non si può più e bisogna trascrivere:

Anna. Cosa vuoi, Paolo.... eh? Cosa vuoi da me? dillo subito....

Paolo. Mi hai fatto promettere che non ti avrei mai parlato....

Anna. Oh! ma ti ho detto subito che avresti mancato alla promessa. Hai torto però. Credi a me. Non domandarmi nulla. Quando non ci sarà più pericolo ti prometto, ed io mantengo, ti prometto che ti dirò io ogni cosa, senza che tu me lo domandi. E sarà un bene per tutti due. Ma voglio essere io giudice del momento.

Paolo. Ebbene, sì, non mi dir nulla, ma vieni via con me, con me solo.... Capisco che ti ripugna di risvegliare quelle memorie: ebbene, invece di risvegliarle io te le farò dimenticare. Ti giuro, ti giuro che non se ne parlerà mai più.... ma vieni via con me, vieni via con me e vedrai quanto amore....

Anna. Non pretendere, Paolo, se lo pretendi ti seguirò, ma....

Paolo. No, no, non pretendo. Vedi bene che sono qui supplichevole — non ti vorrei a forza. Ma senti ancora.... senti ancora. Riconosco quello che hai fatto. Lo riconosco. Non c' è al mondo una donna più santa di te: ma tu devi entrare nell' animo mio e avere qualche pietà anche di me. Ti ho sempre amata, ti amo e.... guarda in questo momento ti amo come non ti ho amata mai. Dammi la mano, la mano soltanto. Dio! Anna quanto sei bella! E sei mia, sei mia moglie e il giuramento che mi hai fatto quando ci siamo sposati non è solamente di fedeltà, ma è di amore. Vieni via: vieni via....

Anna. No, no, no.

Paolo. Hai paura di essergli infedele?

Anna. Paolo! Paolo!

Paolo. E se ti voglio?

Anna. Non puoi volere.

Paolo. E se voglio?

Anna. Paolo!

Paolo. E se comando?

Anna. Distruggerai in un momento tutta l'opera mia. Ma pensa che la tua violenza è una liberazione per me.

Paolo. O vieni, o parli.

Anna. Vuoi così? Ci siamo arrivati. Io ho fatto quello che potevo.

Paolo. Parla!

Anna. Amavo Luciano e lo amo ancora.

Paolo. Ah!

Anna. Lo amavo, lo amavo. Senti? Lo amavo e godo una gioia immensa a dirtelo qui. E tu non hai veduto che morivo dalla voglia di gridarlo: e quando ti vedevo serrarmi da vicino colla tua curiosità feroce, mi dicevo: ci viene, ci viene. Ci sei venuto. Lo amavo e lo amo. Non ho amato che lui al mondo, e provo il rimorso della mia virtù. Lo sai ora?

Paolo. Va bene. (*Si avvia*).

Anna. Ah! no. Stai qui ora. Ora sentimi. Hai voluto che parlassi, parlo.... Cosa hai fatto tu per me? Che aiuto mi hai dato? Hai saputo vedere quando era giusto che tu vedessi? Hai saputo nemmeno sospettare? È bisognato che un uomo morisse. Ma che! nemmeno questo. Quando tu non soffrivi come sof-

fri ora, hai saputo vedere quello che soffrivo io? Ti è parso che il mio dolore fosse il dolore per la morte di un tuo parente!... Mi dormivi accanto e non ti sei accorto che le prime notti mordevo le coperte per non gridare.... In un momento vieni a conoscere tutti i fatti. E quali sono? Che io, tua moglie, per anni in silenzio ho difeso la tua pace, ho compiuto quello che la gente chiama il mio dovere. Allora la tua curiosità si sveglia, e per guadagnare il tempo perduto vuole violentarmi l'anima e penetrarvi giù giù sino al fondo. Oh! no, Paolo, non si fa così! Nè per te, nè per me. No. Non conviene saper tutto. E non si entra per la gran porta nelle anime: si entra a tradimento. Hai voluto spalancarla: ebbene hai visto: non c'è dentro più nulla per te.

Paolo. Hai ragione tu, eh? Hai ragione. È vero; lo riconosco anch'io che hai ragione, che il tuo amore non l'ho avuto mai, eh? L'hai detto tu. Non l'ho mai avuto il tuo amore. E allora? Hai ragione tu. Eppure sai cosa faccio io? Ti scaccio di casa mia.

Anna (*giubilante*). Oh! vado.... vado.... vado. E non tornerò mai più. E tu non pregare, sai.... Non ho più forza d'avere pietà. Quando ti avrò detto: addio, sarò morta per te.

Paolo. No.... Anna.... no, no, Anna. No: per carità, aspetta. Siamo pazzi tutti due. Tu mi sei necessaria. Non andare (*riesce ad avvinghiarla*). Non voglio, sai.... resta qui. Ero pazzo. Non andare.... vedrai.... Tutta la vita.... (*Anna vuole sciogliersi*). No,

per carità, se vai, se ti sciogli, se parti, sento che è inesorabile. Resta, Anna.... resta!

Anna (*si scioglie*). Addio! (*fugge*).

Tale il nuovo dramma che, se io non sbaglio, è fra i recenti del Giacosa il migliore e de' migliori fra quanti egli ne scrisse. Del dialogo ho dato un saggio: sciolto ed efficace così da appagare ogni rigido critico che non abbia dimenticato l'*ubi plura nitent* oraziano; e i personaggi sono umani; li delineò con mano esperta un autore drammatico, uno psicologo sottile li colorì. Ma lavori come questo vogliono pubblico più fino e più attento dell'usuale, ascoltatori che abbiano molto osservato e sappiano prontamente riflettere.

La sera della seconda recita, calata la tela, un amico nel quale m'imbattei mi domandò che ne pensassi: e poichè assai più gli piaceva di esporre il proprio giudizio che di conoscere il mio, interrogando affermava:

— Che ne dici? Non ti pare che quel marito sia un gran seccatore? Che pretende? La moglie gli è stata sempre fedele, l'innamorato è morto, che cosa vuol di più? Che bisogno ha di tormentarla e di costringerla a spiattellargli sul grugno la verità? E quell'Anna! Non ti pare che le abbia dato la balta il cervello? Oh! bella! rimprovera Paolo di non essersi accorto.... Come se l'accor-

gersi o il non accorgersi di un pericolo o di un tradimento fosse un atto della volontà. Que' due non ragionano. Non ti pare? —

Non mi pareva. Tenni anzi quelle censure per strambe e non mi perdei a confutarle: ma così strambe sembra non fossero, se i critici, e i più noti, sotto forma diversa le ripeterono. Vediamo.

Paolo ama Anna di un affetto pacato come tutti gli affetti che si sanno o si credono sicuri. A un tratto apprende che ella fu amata da un altro, resistè alla seduzione, si serbò fedele al marito. Al marito: ma all'uomo? E che vuol dire fedele? Basta la definizione del codice? Ma il codice tutela diritti e impone doveri, non guarentisce e non governa gli affetti. Paolo sa ciò che Anna fece o meglio ciò che Anna non fece; ma che pensò ella, che sentì? Simulò, dissimulò? Con chi? con Luciano o con lui? Resistè: sta bene; e la resistenza non potrebbe essere un sacrifizio? E se fu, da qual giorno il sacrifizio ebbe principio? Quante delle parole affettuose che Paolo udì da lei furono pronunziate con intimo sforzo, quante delle carezze ch'egli cercò ed ottenne furono costrette e forse perciò nauseabonde? Non è egli naturale che Paolo tutte queste cose domandi a sè, ch'egli cerchi per ogni via di conoscerle? Per le nuove trepidazioni, l'affetto già queto diventa amor passionato o di passione prende gli aspetti. Altro che

tormentare Anna! Se Paolo avesse la virtù dei taumaturghi resusciterebbe Luciano, lo ricondurrebbe in casa, spierebbe le occhiate, commenterebbe i gesti, si nasconderebbe dietro le porte per indagare e sapere. Che gli giova oramai avere Anna accanto a sè, se il pensiero di lei è altrove? Che gli giova stare accanto ad essa, se deve di continuo sentirsi paragonato a un fantasma e vinto nel paragone? Il possesso conteso, sebbene inutilmente conteso, acuisce i desiderî, flagella di tormentosi ricordi la sensualità: tutto quanto nelle domestiche consuetudini parve già a Paolo di lieve momento ora diviene per lui preziosa necessità della vita: e intanto per le mortificazioni inflitte all'amor proprio si duole e si riscuote la dignità. Così, a mano a mano che uno di questi aculei lo punge, egli ora *rivuole* la donna sua e l'abbraccia e la stringe; ora si dimostra disposto ad appagarsi di una parola dolce e la chiede supplichevole; ora si sdegna delle bramosie e delle preghiere e accusa e minaccia. E quando nè comandi, nè preghiere, nè minacce più valgono: quando egli ha finalmente saputa la verità, allora è pronto a dimenticarla, perchè spera che Anna la dimentichi anch'ella: agli spasimi supremi, supremo balsamo la fiducia nell'avvenire; se non oggi, più tardi; la vita è lunga e i morti corrono verso l'oblio.

E in quel turbinio di sentimenti diversi la mente gli si annebbia: egli non s'avvede di battere la via opposta alla mèta che si propone di conseguire; non pensa che in quella alternativa di alterezze e di sottomissioni più egli dimostra la debolezza sua, e più nello spirito di Anna grandeggia la forte figura di Luciano: più egli smania a rifarsi la vita tranquilla, e più alto appare alla fantasia di lei il sacrifizio che l'altro le fece della vita angosciata.

Nè Anna è personaggio men vero: ella ha fatto quant'era in poter suo di fare; dove le forze umane arrivano le sue sono pervenute. Finchè visse Luciano ella tacque, celò il proprio segreto in mute angosce che Dio conosce ed ella soltanto; non s'inorgoglì dell'affetto che ispirò involontariamente, non si compiacque di quello che le sorse combattuto nel petto. Lo tenne per una sventura, e crescendo i propri dolori tentò di mitigarli all'amante, seppe risparmiarli al marito. Tacerebbe ancora, e quell'istessa virtù che fu a Luciano necessariamente crudele sarebbe forse col tempo misericordiosa a Paolo, se questi non *distruggesse in un momento tutta l'opera di lei.* Incitata, erompe: fu fedele al vivo, vuol essere tale col morto: ha obbedito al dovere, non si piegherà a compiacenze che le sembrano turpi. È moglie, lo sa. Paolo ha per sè il diritto e la forza:

invochi l'uno, adoperi l'altra; ma nè quello può mutarle l'animo, nè quella spegnere il sentimento.

O questo è vero, vero, vero, o io ho perduto il mio tempo — e può darsi benissimo — a osservare gli uomini e a studiare la vita.

Ma, obiettano: — il dramma difetta nello scioglimento. Anna parte. Dove va? A che fare? — Anna, dice a Paolo: « Quando ti avrò detto addio. sarò morta per te. » Non vi basta? Che importa saper dove vada? Va dalla madre, va alla stazione, va a buttarsi nel fiume. Che ve ne importa? Qual è così sul teatro come nella vita il dramma del quale possa dirsi: è finito? E nella vita e sul teatro ogni dramma che si chiude, comunque si chiuda, nasconde in germe un altro dramma che comincia. Chi mi sa dire come siano riusciti i milioni di matrimoni che si celebrarono sul palcoscenico, dacchè palcoscenico esiste? Tutti i drammi dell'adulterio, ne' quali si affatica il teatro contemporaneo, ebbero principio in una commedia che terminò con le nozze.

Facciamo un'ipotesi: supponiamo che il dramma del Giacosa pigli tutt'altra andatura e che per un seguito di dialoghi e di scene arrivi ad uno scioglimento in tutto diverso, magari inverosimile; supponiamo che Anna, mossa da pietà verso il marito, consenta a rimaner con lui. E il dramma sarà finito? Dico finito, nel significato che altri

dà a questa parola. Ma neanche per sogno. Che avverrà di Paolo? vorrà, saprà con la dolcezza di cure assidue riconquistare il cuore della moglie, ridargli la pace, cancellarvi l'immagine di Luciano? O, una volta passate le inquietudini, riavuta Anna con sè, appagato l'amor proprio, rivendicato il possesso, ritornerà quello di prima, buono sì, ma troppo per Anna placidamente buono, affezionato sì, ma troppo tepidamente affezionato? O, nonostante ogni onesto e fermo proposito della moglie e suo, l'ombra di Luciano si porrà fra di loro e all'una avvelenerà di rimpianti la vita, all'altro di memori sdegni e di postume gelosie? Io non sto a esaminare se, dato il carattere di Paolo, quest' ultima ipotesi sia la più vera: certo essa contiene in sè l'argomento di un dramma del quale i *Diritti dell'anima* possono fornire l'antefatto. Nel dramma si rappresenta un episodio della vita di alcuni uomini: che si pretenda compiuto l'episodio è giusto: non già che al calar della tela si determini una immutabile condizione degli spiriti. A questo patto non v'è in tutto il teatro, da Tespi in poi, che un solo dramma *finito:* il *Rutzwancad* del Vallaresso, dove il suggeritore esce ad annunziare al pubblico che tutti i personaggi son morti.

Finalmente, dicono, la tesi è sbagliata. Quale tesi? Convengo che il titolo permette di credere

che il Giacosa se ne sia proposta una. Mettiamo pure il titolo sia male scelto, ma la tesi non c'è. Que' due — diceva l'amico del quale ho poc'anzi citato le parole — que' due non ragionano. E ciò non è vero: ragionano secondo la logica della passione, che non è certamente quella di Aristotile o dello Stuart Mill: ma io non veggo che l'autore parteggi piuttosto per l'uno che per l'altro: intanto che ciascuno di loro discorre, secondo lo stato dell'animo, io non veggo che l'autore s'intrometta, s'adoperi affinchè dalle loro parole esca un insegnamento qualsiasi. Paolo dice: « Io non ho alcun torto verso mia moglie: e se non ho colpe, perchè mi si infligge una pena? » Anna risponde: « E nemmen io ho colpa di sorta. Il mio dovere l'ho fatto; ho serbato il segreto fino a quando tu non hai voluto con rabbiosa curiosità che ti fosse svelato. Ora fatto palese, la pace domestica è rotta per sempre, la convivenza è divenuta per sempre impossibile. »

Dov'è la tesi? Perchè ci fosse, bisognerebbe che l'autore si proponesse o di affermare un qualunque principio o morale o sociale, o di invocare provvedimenti a danni sociali o morali. Che vuole Paolo? Che sua moglie rimanga seco? Il codice lo assiste: tocca a lui considerare se ciò gli convenga. Il codice impone alla moglie la fedeltà. Anna si mantenne fedele. Si innamorò: ci sarà

mai legge, la quale impedisca di innamorarsi o punisca gli affetti che si serbano onesti ed occulti? No: dunque non può invocarla il Giacosa. E allora?

Ma pur troppo noi siamo così assuefatti alle tesi, che ci avviene di cercarle anche là dove non sono. Dalla calamità del teatro didattico, siamo ora passati alla maledizione del polemico e dell'apostolico: e di tanto il dramma va innanzi nel cooperare alla redenzione finale dell'umanità, di tanto, rispetto all'arte, indietreggia. Con l'Ibsen ritorna — nientemeno — alle allegorie. E intanto la noia grava, come una vòlta plumbea, su le platee. Sono oramai, pare, uno degli ultimi a serbare saldi antichi convincimenti, ma tant'è, io non li muto. Tutto questo filosofeggiare che si fa sulla scena, non soltanto è funesto per le ragioni dell'arte, ma è in sè vano e puerile. Il teatro non ebbe mai, non ha, non può avere effetti educativi. Non per nulla i Santi Padri lo dissero luogo di perdizione, vi scagliarono su l'anatema; si può apprendervi il male, non imparare a scansarlo ed odiarlo. Questo per la morale. Quando poi il dramma pretende assurgere all'apostolato sociale o politico, allora esso non ottiene effetti, se non predicando a' convertiti. Fate che tornino al mondo il Proudhon e lo Shakespeare: quegli fornisca la tesi « la proprietà è un furto » questi v'intessa un capolavoro da rivaleggiare con l'*Otello* e con

l'*Amleto* e lo faccia rappresentare innanzi a una platea di borghesi. Applaudiranno senza fine, usciranno dal teatro esclamando: « Che genio! Che genio! » ma si affretteranno a soggiungere: « Peccato che si metta a sostenere di quelle sciempiaggini! Già, ha ragione il Lumbroso: genio e pazzia è tutt' una. »

Eppure noi siamo giunti a questo: a discutere sul serio se la tesi di un dramma è sbagliata o no. Il teatro si pavoneggia ogni giorno più nelle sue prosopopee: anzi, non si contenta più di descrivere i mali della società presente, ma ci aiuta a presagire le delizie della futura. Una volta posto il dramma su questa via, il lavoro mentale del poeta comico si fa tutto a rovescio: non si dice più: ho osservato *Abbagiggi* l' armeno: lo porrò sulla scena, avvolgerò intorno a lui le fila del mio lavoro, esporrò i *pettegolezzi delle donne*, di quelle donne che ho vedute e osservate altrettanto; e se ne uscirà un insegnamento qualsiasi, bene, e se no, pazienza. Si dice invece: io debbo confermare con un esempio la legge dell'atavismo; oppure: propugnare la modificazione del patto colonico; o anche: manifestare i benefizi del decentramento; questo è ciò che importa; attaglierò poi al mio tema i personaggi e la favola. E ne viene ciò che viene.

Non più, dunque, fine principale, il raffigurare

la verità dei caratteri e dei sentimenti umani: ma il dimostrare una verità sociale, economica, fisiologica. E io domando: o non c'è la scienza per questo? O non sono chiari i confini che la separano dall'arte? Gli scienziati li rispettano: vedete come la più parte di essi si tenga aliena persino dall'arte dello scrivere! Perchè non li rispetterete voi, artisti? Quando il Manzoni esclamava in un endecasillabo:

Liberi non sarem se non siam uni,

affermava, non v'ha dubbio, una grande verità, ma scriveva un dei più brutti versi che sieno stati fatti da Omero in poi. Se avesse in forma simile affermate altre mille simili verità, la casa di Piazza Belgioioso, credetelo a me, sarebbe oggi un albergo, un bazar, un'agenzia delle imposte, tutto quel che volete, tutto, fuor che la mèta di devoti pellegrinaggi; tutto, fuorchè il venerato sacrario di una fama immortale.

Anche il Giacosa ammalò un tempo di ubbìe educative e riformatrici. Il recente suo dramma nel quale alcuni vedono una tesi sbagliata, è, per me che non ve ne scorgo alcuna, un molto fausto indizio di guarigione. E me ne rallegro col teatro e con lui.

Aprile 1894.